

Universidad de Santiago de Compostela

Facultad de Filología

Máster Universitario en Estudios Medievales Europeos: Imágenes, Textos y Contextos

**Procesos de contrafacción en la lírica profana
gallego-portuguesa. La influencia occitana en los
trovadores gallegos**

Autora:

Adriana Camprubí Vinyals

Dirigido por:

Mariña Arbor Aldea

Curso 2013-2014

Índice

Introducción	1
I. Marco teórico	
1. El proceso de contrafacción; <i>motz e sons</i>	4
2. Intertextualidad, oralidad y memoria	6
3. Intermelodicidad	8
4. <i>Contrafactum</i> y <i>cantiga de seguir</i> : teoría y forma	10
5. De Provenza al noroeste peninsular a través del entramado dinástico de la Galicia del siglo XII	13
6. Ecos gallego-portugueses en territorio occitano: la alofonía como explicación de los orígenes	17
II. Corpus práctico	
1. Preliminares	22
2. <i>Partimen</i> entre Alfonso X y Arnaut Catalán	23
3. Martin Moxa y Arnaut Maruelh	25
4. Caldeirón y Guillem d'Autpol	27
5. Peire Vidal	29
5.1 Martín Anes Marinho	30
5.2 Ayras Moniz d'Asme y Osoir'Anes	32
6. Don Denis	34
7. Sordello	38
8. Contrafacciones menores	40
Conclusiones	43
Bibliografía	45

Introducción

El estudio de la lírica medieval diagnostica una experiencia compositiva de carácter intelectual donde el investigador contemporáneo, prejuicioso por naturaleza, tiende a desvirtuar el objeto de estudio concibiéndolo como pieza analizable y no como sujeto intrínseco a la propia experiencia de un discurso metaficcional. El texto, como muestra de una realidad articulada desde un sistema de relaciones sociales, revela al investigador el imaginario colectivo del hombre medieval.

Al analizar el entramado lírico de la Edad Media se diría que nuestra capacidad de observación se ve coartada por nuestras propias herramientas de análisis, herederas de una experiencia alfabetizada y teorizada. Todo apunta a que nos falta la *contraclau* a la que aluden los versos de Guilhem de Peitieu en su *Farai un vers de dreit nien* (BdT 183,7). Como observa P. Zumthor (1989: 9), hasta mediados del siglo pasado, los romanistas parecían desconocer un conjunto de rasgos relativos a la potencialidad del lenguaje. La crítica positivista parecía ignorante, quizás con pleno conocimiento de causa, de las teorías oralistas que despertaron pocos años después. Hablar de oralidad constituía un estorbo y “más valía negar la evidencia, y desterrar así aquella amenaza de la que cabía temer que diese al traste a corto plazo con la estabilidad de una filología asentada en siglos de convicción (Zumthor, 1989: 10).

Lejos de querer elaborar un estudio acerca de dicha imbricada cuestión, el presente trabajo pretende estudiar el repertorio lírico gallego-portugués y occitano a través de la forma latente del propio texto. Para tal supuesto se tomará como objeto de estudio el proceso compositivo de la contrafacción en cuanto artífice literario idóneo para analizar la mutabilidad del discurso vocal en la lírica profana de la Edad Media.

La contrafacción consiste en una adopción, a nivel estructural, métrico y prosódico, de una composición preexistente. De esta manera pretendemos dibujar un seguido de influencias entre el repertorio lírico del noroeste peninsular en relación al corpus textual de ciertos trovadores provenzales. El estudio de dicho concepto “intéresse l’histoire littéraire, car elle permet de mesurer la diffusion de certaines chansons ayant servi plusieurs fois de modèles métriques” (Marshall, 1980: 289). De esta manera, la contrafacción permite dibujar las líneas de filiación cultural, y con ellas, las bases sociales, culturales e históricas que favorecieron el viaje de los textos de Provenza a la Galicia de mediados del siglo XII. La pregunta de la que partimos en esta investigación parece evidente: ¿Cuáles fueron los mecanismos de propagación de dichos

modelos occitanos en territorio galaico, y en qué medida podemos aplicar un discurso metatextual de carácter psicológico-antropológico en estas composiciones que parten de una mimesis literaria? La respuesta a esta pregunta será contestada, en la medida de lo posible, a lo largo del presente trabajo; primero a través de la elaboración de un marco teórico donde los conceptos de intertextualidad y, por consiguiente, intermelodicidad, estarán presentes. Después, se analizarán aquellos sistemas prosopográficos que dan cuenta de una explicación de carácter histórico para dicho supuesto. Y, por último, se elaborará un corpus práctico donde se analizará el resultado de las premisas teóricas expuestas en la primera parte de este estudio.

Como ya hemos apuntado, el uso consciente de un sistema métrico preexistente confiere a la nueva composición un carácter metalingüístico, es decir, el nuevo texto se verá preñado de una serie de connotaciones semánticas anteriores a su propia producción despertando entre el público una anagnórisis evocativa, es decir, un reconocimiento intertextual. La teoría de la intertextualidad formulada por C. Segre remite a la reminiscencia (explícita o camuflada, irónica o alusiva) de fuentes o citas previas (1985: 94). Este supuesto colma su sentido en aquellos textos donde el elemento melódico ha persistido y donde este se transforma en el verdadero agente metalingüístico. Ahora bien, la escasa tradición melódica conservada en las cantigas profanas gallego-portuguesas dificulta el estudio de los sistemas de contrafacción. Aun así, aunque el sonido esté ausente, deberá ser presente en cada análisis textual que se elabore de una composición.

Numerosos estudiosos de la lírica gallego-portuguesa se han centrado en los módulos poéticos de carácter estilístico de ascendencia provenzal. Dicha contrafacción temática no será tratada de una manera profunda en el presente trabajo puesto que los parámetros ético-morales presentes en las composiciones amorosas son harto conocidos¹. Ahora bien, como anuncia G. Tavani, la canción provenzal parece reducirse en la poesía gallego-portuguesa a un puro juego estilístico y a un ejercicio retórico: “mentres detrás da *canso* trobadoresca intuímo - la existencia dunha sociedade cortés, da que aquela extrae as súas propias e específicas motivacións, nas dúas áreas extremas estas motivacións xa non existen; o canto de amor, aquí, non se refire a unha muller real

¹ Junto a la publicación de Tavani (1986), otros estudios han tratado dicha reelaboración de los códigos cortesanos de la *fin'amors*. Entre ellos, véase A. Resende de Oliveira (2001: 23-35), que analiza la concepción del amor hacia la dama en las cantigas del noroeste peninsular; J. C. Miranda (2004: 79-137), donde se formula un planteamiento semántico acerca del lenguaje de amor de los primeros trovadores gallego-portugueses, y la publicación de T. R. Hart (1998), que analiza la evolución y representatividad del amor en el corpus lírico galaico.

para expresar sentimentos reais que son o reverso heterosexual dos sentimentos do vasalo polo señor (admiración, devoción, fidelidade, constancia, petición de admisión á súa intimidade), senon que está adicado a unha muller abstracta ou extremadamente idealizada, obxecto de ‘sentimientos’ convertidos en tópicos ou rixidamente fixados en esquemas convencionais” (Tavani, 1986: 105-106).

Esta reflexión nos será de gran ayuda para abordar el estudio de la contrafacción métrico-melódica en territorio gallego-portugués, puesto que esta es reflejo, en parte, de un cambio espacial y temporal fruto de unas estructuras de poder determinadas. De esta manera, la lírica deviene el termómetro perfecto para analizar las mentalidades particulares de una sociedad concreta y, la contrafacción, la prueba evidente de ello.

* * *

Para la correcta lectura del presente estudio, debemos tener en cuenta que los textos utilizados en relación a la lírica occitana remiten a las ediciones presentes en la obra antológica de M. de Riquer (1975), con excepción de las ediciones de los textos de Peire Vidal, extraídos de D’A. S. Avallé (1960), Bonifacio Calvo, edición de F. Branciforti (1955), Guillem de Berguedà, que se tomará de M. de Riquer (1971) y Giraut de Salignac, de A. Strempel (1917). En el caso de la lírica profana gallego-portuguesa me remito a la edición de Brea (LPGP, 1996).

I. Marco teórico

1. El proceso de contrafacción: *motz e sons*

La imitación, como referente cognitivo de elaboración literaria, es innata a la condición humana y se articula en la mayoría de los casos como base de la creación. Constituye el punto de partida a través del cual se desarrolló un gran número de discursos líricos en la Europa medieval. La mimesis literaria, como estructura creativa referenciada y referenciable, tiene que entenderse en el seno de la Edad Media como un método compositivo con una fuerte connotación de prestigio intelectual, de ingenio técnico por parte del compositor. Es sello de garantía y éxito para la transmisión de música y texto (Rossell, 2010a: 3). La movilidad y mutabilidad del texto medieval encuentra en la técnica de contrafacción una importante herramienta para ejecutar dichos procesos miméticos.

Homologar una definición de contrafacción es necesario para empezar el estudio. El *contrafactum*, tal y como fue tratado por F. Gennrich (1965), consiste en elaborar una nueva composición a través del sistema métrico de un texto preexistente y, por consiguiente, adoptar en su mutación el mismo esquema melódico. El elemento melódico será, pues, el que legitimará la técnica. J. M. Marshall, incidiendo de la misma manera en el componente melódico, afirma que “(...) on n’a la certitude absolue de se trouver en présence d’un contrafactum que lorsque deux textes différents sont conservés avec la même mélodie” y añade “ou lorsque le texte de l’imitation comporte une référence explicite à son modèle” (Marshall, 1980: 290). Texto y música se articulan como las bases del préstamo intertextual y, como veremos más adelante, intermelódico.

Inciendo una vez más en el concepto, el proceso de préstamo métrico-melódico en la lírica medieval tiene sentido si lo abordamos desde una perspectiva intermelódica e intertextual, de carácter intersistémico y, por consiguiente, a través de los parámetros de oralidad y mimesis. La aplicación de una melodía preexistente a un nuevo texto, a modo de tropo literario, conlleva la necesidad de utilizar el mismo esquema métrico y, en ciertos casos, la misma naturaleza de las rimas que caracterizaban la composición original, lo cual hace posible la aplicación de la primitiva melodía a la nueva composición. El préstamo sin modificación de la melodía preexistente implica la reproducción exacta de la *charpente métrique* del modelo primero, pero en la praxis real de los trovadores vemos que “il implique aussi la reproduction du schéma des rimes (...). Et très souvent il implique la reproduction,

totale ou partielle, des *timbres des rimes*” (Marshall, 1980: 290-291). Estas consideraciones hacen del *contrafactum* un elemento de carácter polisémico debido a las múltiples formas con las que se puede ejecutar la imitación. Una síntesis de la multiplicidad de excepciones formales que se desprenden de dicha técnica la encontramos en la descripción del *seguir* gallego-portugués transmitida en el *Arte de Trovar* del Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (véase p. 11).

Dicha imitación, como se intentará demostrar más adelante, no responde en su totalidad a un proceso inconsciente, sino que, más bien al contrario, es fruto de unas ambiciones intelectuales designio, quizás, de un anhelo de modernidad y admiración por parte de los poetas gallegos hacia los modelos occitanos. Baste para demostrar esta premisa mencionar la *cantiga* de Don Denis *Quer’eu em maneira de proençal* (LPGP 25,99), donde el trovador demuestra su conocimiento de la lírica provenzal, reivindicando como proceso óptimo la imitación de dichos modelos occitanos. De esta forma, el estudio de la contrafacción permite a filólogos y musicólogos profundizar en la cuestión de la continuidad o discontinuidad de la transmisión de los textos, así como en la interrupción de los materiales literarios y la evolución y transmisión de la comunicación oral y escrita.

Se abre así un flujo de influencias, de ecos y resonancias que configuran un entramado de interrelaciones que nos permiten vislumbrar las distintas estrategias de composición del texto. De esta manera, “la opción poética intertextual y el *contrafactum* indican que el trovador intenta que su obra quede impregnada de ‘ecos poéticos y melódicos’ para que su público de ‘entendedors’ reciba la obra lírica en un contexto de tradición literaria y musical compartida” (Rossell, 2000: 153).

A través del código auditivo el público se sitúa en un contexto sonoro reconocible, estableciéndose el tópico de anagnórisis, el reconocimiento intermelódico que atribuye un nuevo significado al texto cantado. Ahora bien, cuando abordamos el estudio de la contrafacción en terreno gallego-portugués una primera dificultad se nos presenta como evidente: no se conservan melodías para sus composiciones a excepción de las seis *cantigas de amigo* de Martin Codax conservadas en el famoso *Pergamino Vindel* y los fragmentos de las *cantigas de amor* de don Denis copiados en el denominado *Fragmento Sharrer*². El hecho de no haberse conservado *sons* que

² De manera inversa, encontramos en las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X un campo idóneo para el estudio de dicha técnica de composición. Tener presente este hecho nos podrá ayudar a abordar el estudio de la contrafacción en relación a la lírica profana. Para un estudio sistemático de este asunto, véase la reciente publicación de Rossell (2010b) sobre la adaptación de tradiciones melódicas de varias procedencias en el repertorio alfonsí.

testimonien una contrafacción melódica no significa que dicho procedimiento no tuviese lugar en el repertorio lírico gallego-portugués. Recordemos la rúbrica que acompaña el texto de Lopo Liáns *Quen oj'ouvesse*, que de una manera explícita dice que “Este cantar fez en sson d’un descor; e feze-o a hun infançon de Castela que tragia leyto dourado e era muj rico, e guisava-sse mal e era muyt’ escasso” (LPGP, II: Brea, 597). Para estudiar la presencia melódica en el repertorio gallego-portugués, deberemos entonces, estar muy atentos a todas aquellas indicaciones textuales que nos remitan a la presencia de *sons* en las cantigas analizadas.

2. Intertextualidad, oralidad y memoria

Si abordamos en sus distintas variantes y modalidades las manifestaciones líricas desarrolladas durante la Edad Media, haciendo hincapié en aquellas que se revelan como paradigmas para la comprensión de unos esquemas conceptuales de carácter intelectual, debemos fijar la vista en aquellos procesos de emisión y recepción que emanan de los *motz e sons*, la simbiosis perfecta de la lírica medieval. Así lo concibe Jaufré Rudel cuando dice: «No sap chantar qui so non di, / ni vers trobar qui motz no fa» (BdT 262, 3, vv. 1-2). Intertextualidad e intermelodicidad. Oralidad y memoria. Procesos miméticos conscientes e inconscientes que se articulan como indicadores de unos parámetros compositivos reflejo de una mentalidad que alberga unos códigos y subcódigos semánticos de carácter socio-cultural.

Los estudios literarios que remiten a la idea de intertextualidad ponen sus bases en la teoría de la recepción que conlleva la reminiscencia de un discurso anterior. La mentalidad medieval concibe lo “dicho”, o cantado en cualquier caso, como la ejecución de un conocimiento adquirido a través de la oralidad y, en consecuencia, haciendo uso de determinados procesos mnemotécnicos. Mudando el concepto de oralidad por el de vocalidad, como afirma P. Zumthor (1989: 19), hablamos de una tradición vocal situada en el tiempo, heredera de múltiples transmisiones orales situadas en el presente de la ejecución. Pero, ¿existe, de alguna manera, en poesía, contradicción entre el empleo de la escritura y las prácticas vocales? Parece que no, en cuanto, “(...) el texto es muestra, tan pronto de una oralidad que funciona en una zona de escritura, como de una escritura que funciona como oralidad” (Zumthor, 1989: 115).

Con la aparición de los códigos ético-morales vinculados a la *cortesía*, el siglo XII inicia una progresiva desacralización de la sociedad, lo que lleva a una paulatina

generalización de la escritura, primero en las administraciones regias y clericales, luego como herramienta de transmisión de la cultura siempre y cuando el elemento literario parezca perderse en el olvido, y legitimándose a través de lo escrito. Un ejemplo de ello lo encontramos en la composición de numerosas artes poéticas, que responden a una fijación por escrito del pensamiento teórico que emana de las ideas de la cortesía literaria (Gómez Redondo, 2000: 16). La progresiva devaluación de la palabra viva, como afirma Zumthor, tenemos que entenderla, en los siglos XII y XIII, como una consecuencia de lo que se denomina “oralidad mixta”, donde la influencia de lo escrito, aunque presente, sigue siendo externa, parcial y con retraso. La creación lírica de los trovadores no se efectuaba *ex nihilo*, no era improvisada por el recitador. El soporte escrito estaba presente en los inicios de la creación, pero no era de ninguna manera su vehículo de transmisión. Sólo la voz del poeta le confería autoridad, aunque el canto se hubiera elaborado a través de la escritura. La palabra tipificada permanecía oculta tras la voz del recitador.

La paradoja en este punto es evidente: la lírica medieval se constituye como tradición en el momento en el que se pone por escrito. En la mayoría de manuscritos conservados esto sucede alrededor del siglo XIV, cuando la oralidad que impera ya es una “oralidad segunda” y la escritura tiende a debilitar los valores de la voz en su uso inminente y en los sistemas de recepción de lo que, hasta entonces, era una transmisión vocal (Zumthor, 1989: 21). Esta ambivalencia, entendida como dicotomía entre escritura-voz, parece ser aceptada por los trovadores, que concebían el texto como mera oportunidad del gesto vocal (Zumthor, 1989: 65). De esta guisa concibe Jaufré Rudel la última *cobla* de *Quan lo rius de la fontana* al cantar: “Senes breu de parguamina / tramet lo vers, que chantam / en plana lengua romana” (BdT 262,5, vv. 29-31). La canción existe más allá del pergamino, la oralidad deviene nómada y con ello mutable.

La teoría de los «estados latentes» desarrollada por R. Menéndez Pidal a propósito de la epopeya antigua española explicita dicha mutabilidad de la transmisión oral. El texto existe de una manera subyacente, la voz del recitador lo actualiza en el momento de la ejecución oral, luego retorna a su estado letárgico hasta que otro recitador se vuelve a adueñar de él. La voz adquiere un componente de variabilidad cuando es instrumento de la tradición. De esta manera, “(...) la noción de estado latente no es una explicación de cualquier fenómeno lingüístico en sí; explica sólo su existencia cuando parece no existir y apoya la explicación que pueda buscarse en la acción de un

substrato, de una colonización, o de un influjo lejano cualquiera” (Menéndez Pidal, 1991 [1942]: 427).

La imitación de un discurso anterior, atendiendo a las premisas elaboradas hasta ahora, hace virtualmente de toda palabra y de toda versión una cita de un discurso pasado. Sin la escritura, como afirma J. W. Ong, las palabras no se materializan de una forma tangible, aunque los objetos que representan sean visuales. Las palabras son sonidos. Se las “llama” a la memoria, se las “evoca” (Ong, 1987: 38).

Dicha evocación de la memoria ausente hace de la intertextualidad un indicador de las distintas líneas de filiación cultural, equivalente en el ámbito literario a la plurivocidad de la lengua. Esta praxis compositiva se presenta como parte de un discurso desarrollado a través de los textos; el texto cobra vida más allá de su significado original, de su aislamiento como mensaje, y adopta un nuevo campo semántico de carácter metalingüístico: “El modo de utilización, o el co-texto que se emplea, hace valer los derechos del código asimilante; pero es notable el hecho de que el código asimilado se encuentra en cierta medida dentro del código asimilante, es decir, que una fase histórica anterior queda englobada en la posterior” (Segre, 1985: 95). La búsqueda del mensaje se hace más compleja en aquellos textos que parten de esta noción intertextual, puesto que “los elementos trasladados realizan un compromiso entre la orientación de partida y la llegada” (Segre, 1985: 95).

El texto, como protagonista de la intertextualidad, deviene la metáfora perfecta del tejedor que hila y enlaza las palabras atribuyéndoles un significado dependiente del conjunto global. Cada palabra es portadora de múltiples metasignificados, el “contexto” le atribuirá su carácter metalingüístico haciendo variable el código del lenguaje y su funcionamiento. Esta premisa se torna evidente al analizar un texto que parte de la contrafacción, donde el contexto muta y el significado, a su vez, se transforma sin perder, no obstante, su punto de partida, ya que éste es reconocible en su estructura formal.

3. Intermelodicidad

En un discurso basado en la recepción inmediata del sonido, a la intertextualidad le debemos incorporar el reciente concepto de intermelodicidad. Como afirma A. Rossell, en el entramado intermelódico de la lírica medieval, la dimensión psicológica despierta, como ya hemos visto, una evocación de la memoria ausente a través de unos

contornos sonoros. La oralidad como proceso interdisciplinar no solo atañe a la literatura y a la música, sino también a los procesos cognitivos, a las relaciones sociales y a las maniobras ideológicas de poder que el sistema político ejerce (Rossell, 2010a: 3). De esta manera, y como veremos más adelante, muchos de los *contrafacta* gallego-portugueses conservados remiten a una composición donde el elemento político es explícito, lo que deriva a que el mensaje mutado con la mimesis siga albergando el eco político-social subyacente en los versos originales y, por consiguiente, pueda ser reconocido por el auditorio.

Para definir el concepto de intermelodicidad, cambiando el vocablo texto por melodía, es suficiente con remitirnos de una manera análoga a la definición de intertextualidad. El sincretismo entre *motz e sons* que caracteriza la lírica medieval hace posible dicha correlación entre conceptos. En un contexto de transmisión oral, la música da relieve a la palabra. Segre habla de la hipóstasis de la métrica, el triángulo y equilibrio entre prosodia, rítmica y métrica como verdaderos agentes que aportan significado al texto (Segre, 1985: 72). La métrica constituye un sistema común de organización del sistema de sonidos, con unos códigos implícitos poderosos. En el contexto de una tradición oral primero es la métrica de la transmisión, luego la articulación escrita de ella: “(...) el movimiento rítmico es anterior al verso; no es el ritmo el que puede estar contenido en el verso, sino, por el contrario, este último en el primero” (Brik, 1970: 154). El plano rítmico y el fenómeno fónico juegan un papel primordial para entender y estudiar estos procesos de adopción métrica, y, por consiguiente, melódica. La técnica de contrafacción, como plasmación de unos esquemas formales anteriores en un nuevo texto, intelectualiza una experiencia compositiva.

El estudio del repertorio monódico cortesano a través de la intermelodicidad abre una nueva puerta de comprensión de los textos a través de un lenguaje panrománico, el musical, con una intención de trasfondo metapoético y metatextual, de carácter antropológico y psicológico.

Partimos de la base de que cualquier ejemplo de intermelodicidad surge de un estrato anterior de carácter oral³. La melodía lleva una carga metalingüística inherente a su producción con unos códigos semánticos que la definen y que son fluctantes. El componente oral se revelará de este modo como sinónimo de texto y música, como

³ Para un análisis profundo de la teoría de la continuidad, aplicable de una manera análoga a los planteamientos “oralistas” expuestos en este apartado del trabajo, me remito a la obra de Alinei (1996).

elemento connatural previo al texto escrito: “El estudio de las estructuras tanto léxicas como sintácticas de las *structural patterns* de los textos orales, épicos o líricos, es decisivo para comprender su tradición y origen, no menos importante nos parece descifrar las claves intermelódicas que pueden revelarnos orígenes o tradiciones tanto textuales como musicales que de otra manera (solo a partir del texto) sería imposible descifrar” (Rossell, 2000: 149).

Texto, música y memoria se presentan como pilares universales para elaborar los procesos cognitivos implícitos en la oralidad. Oralidad implica imitación y, por consiguiente, memoria: “la imitación asegura permanencia, reconocimiento, pervivencia, pero también un trasvase intersistémico” (Rossell, 2010a: 4). Recordemos, así, aquellos versos de Guilhem de Peitieu en los que otorga a la memoria la calidad de elevada condición intelectual, en contraposición a la *vilania* de aquellos que no son *entendedors* del mensaje poético, incapaces de descifrar la *contraclau* de los *motz*: “E tenhatz lo per vilan, qui no l’enten, / qu’ins en son cor voluntiers res no l’apren” (BdT 183,3, vv. 4-5).

4. *Contrafactum* y *cantiga de seguir*: teoría y forma

Si pretendemos estudiar la contrafacción en la lírica medieval a través de esquemas teórico-prácticos debemos tener en cuenta aquello que se escribió respecto a dicha técnica de composición. Hablamos de un proceso consciente de mimesis, pautado y ejecutado bajo unos parámetros consensuados y establecidos. Esta premisa se evidencia si analizamos el tratado poético más importante y singular, en lo que refiere a la lírica gallego-portuguesa, confeccionado en la Península Ibérica durante el siglo XIII, el *Arte de Trovar*, copiado fragmentariamente al inicio del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) (Tavani, 1999).

La función principal de cualquier arte poética remite a la extracción del corpus textual al que se refiere de aquellos elementos de carácter temático, retórico, léxico, sintagmático, métrico, rítmico y, sobre todo, tópico, para trazar una formulación categórica (Tavani, 1999: 8). Debido a dicho supuesto, cualquier arte poética parte de una finalidad didascálica dirigida, en la mayoría de casos, a un público de *entendedors*, alejado cronológicamente del primer trovadorismo, que lo que pretendía era *trovar* a la

manera de los trovadores clásicos⁴.

Coincidiendo cronológicamente las artes poéticas con la elaboración y recopilación de los principales cancioneros trovadorescos, cuando en el siglo XIII empiezan a detectarse los primeros síntomas de decadencia de la lírica cortesana, puede decirse que estos apuntan a una sistematización formal que se pretende forjar a través de una mecanización lingüística (Gómez Redondo, 2000: 24). A través del estudio de la transmisión de dichos tratados podemos dibujar un haz de influencias a modo de ‘contrafacción teórica’.

Al analizar el *Arte de Trobar* debemos tener en cuenta que la poética portuguesa fue concebida con “cierta prisa” por el autor, que no se preocupó en esclarecer los puntos que presentaban una cierta dificultad en la formulación de aquellos textos que se pretendía ayudar a prefabricar⁵. Tavani vincula esta problemática al hecho de que su elaboración tuvo lugar a una cierta distancia temporal de la época de composición de las *cantigas*, a diferencia de las artes catalanas, que se dirigen a exigencias todavía vivas, a excepción del *Tratado de Ripoll*, Ms. Ripoll 129 (Tavani, 1999: 26).

El capítulo noveno del *Arte de Trobar* aborda la modalidad denominada *cantiga de seguir*, articulada en tres grados distintos: el primero, aquel que sólo adapta la melodía y la estructura silábica; el segundo, el que añade, a la adaptación de versos, rima y estructura estrófica del modelo original; y, el tercero, el que adapta léxico con ‘mayor entendimiento’, es decir, el que supone un registro intertextual:

Outra maneira há i en que trobam dos homens a que chaman “seguir”; e chamam-lhe assi porque convem de seguir cada um outra cantiga a som ou en p<alav>ras ou en todo. E este “seguir” se pode fazer em tres maneiras: a ùa, filha-se o som d’outra cantiga e fazem-lhe outras palavras tam iguais come as outras, pera poder e<m> elas caber aquel som mesmo. E este seguir é demenos em sabedoria, porque <nam> toman nada das palavras da cantiga que segue. Outra maneira i há de “seguir” a que chaman “palavra por palavra”: e porque convem o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejam iguaes e de tantas silabas ùas come as outras, pera poderem caber em aquele som mesmo. E outra maneira i há de “seguir” em que non segue<m> as palavras. <Estas cantigas> fazen-as das outras rimas,

⁴ El tratado por antonomasia que responde a dicho carácter propedéutico es el de las *Leys d’Amors* de Guillem Molinier, cuya primera redacción se fecha entre 1328 y 1337. El propósito de Moliner, como canciller de la “Sobregaya Companhia dels set trobadors de Tholosa”, era enseñar a los poetas aspirantes al certamen a construir un texto de marca trovadoresca, esto es, dictar las reglas que debían seguir y preverlos ante cualquier eventualidad. Véase la edición de Gómez Redondo (2000).

⁵ Esta supuesta superficialidad y prisa en la confección del tratado la encontramos en el capítulo primero que abre el título sexto: “Os erros son tantos – e de tantas maneiras – que os homens podem fazer no trobar, que nom posso falar rem todos tam compridamente. Pero convem que dos tantos én dê alguns” (Tavani, 1999: 53). De esos “alguns”, se limita a dos.

iguaes daquelas pera poderem caber no som; mais outra<s> daquela cantiga que seguem as devem de tomar, outra<s> mecer,<e> fazerem-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode<m>-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palavras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palavras mesmas, e tragem as palavras da cobra a concordarem com el (Tavani, 1999: 44-45).

La extensión y minuciosidad de la definición del proceso de contrafacción del arte poética gallego-portuguesa no deja de sorprender si tenemos en cuenta que sólo tres son los textos identificables en dicha tipología de cantiga⁶ en el conjunto de esta tradición que integra ca. 1500 piezas líricas. Su correlativo provenzal, de carácter más bien general, lo encontramos en la *Doctrina de compondre dictats*, que sigue a las *Razos de trobar* del Ms. H (Barcelona, Biblioteca Central, 239), datado en la segunda mitad del siglo XIII.

En su definición, dicho tratado relaciona de una manera evidente la técnica del préstamo melódico-métrico con el género poético del sirventés:

Si vols far sirventetz, deus parlar de fayts d'armes, e senyalladament o de lausor de senyor o de maldit o de qualsque feyts qui novellament se tracten. E començaras ton cantar segons que usaran aquells dels quals tons serventez començaras [...] E sapies que.l potz fer d'aytantes cobles co la un d'aquestz cantars que.t mostratz. E pot[z] lo far en qualques so te vulles; / e specialement se fa en so novell, e maiorment en ço de canço. E deus lo far d'aytantes cobles com sera lo cantar de que pendras lo so; e potz seguir las rimas contrasemblantz del cantar de que pendras lo so, o atressi lo potz far en altres rimas. [...] Serventetz es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes, e per ço cor deu parlar de senyors o de vasalls, blasman o castigan o lauzan o mostran, o de faytz d'armes o de guerra o de Deu o de ordenances o de novellatz (Marshall, 1972: 96-97).

De esta forma, y a diferencia de cuanto se verifica con la técnica del *seguir*, el tratado catalán relaciona de una manera evidente el préstamo melódico del proceso de contrafacción del sirventés con la utilización de una melodía correspondiente al género *canço*. Esta concepción establece una correlación con el segundo grado de elaboración del *seguir* portugués, en el que la nueva composición adopta la melodía, los versos y la

⁶ Los tres textos serían: *Vosso pai na rua*, de João de Gaia (LPGP 66,7), el escarnio del mismo trovador *Eu convidei un prelado a jantar, se bem me venha* (LPGP 66,3) y la composición de Lopo Liáns *Quen oj'ouvesse* (LPGP 87,16), que “fez a son d'un descort”. Para una explicación hipotética acerca de la incongruencia entre la extensión de la descripción de dicho género menor y su representatividad real en los cancioneros, véase Cardoso (1977: 82-90). Ahora bien, parece plausible reconocer que el autor de la poética organizó su discurso teniendo en consideración, exclusivamente, los tres textos copiados en los cancioneros (Lanciani y Tavani, 1998: 22).

estructura estrófica de la pieza a partir de la cual se elabora el *contrafactum*.

5. De Provenza al noroeste peninsular a través del entramado dinástico de la Galicia del siglo XII

Desde la temprana obra de M. Milá Fontanals, *De los trovadores en España* (1861), aún vigente para aquel que intente abordar cuestiones de provenzalística aplicada, pasando por el estudio de la juglaría y su función por parte de R. Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca y juglares* (1949) y A. Jeanroy en su *Poésie lyrique des troubadours* (1934), G. Tavani y su *Poesía del Duecento nella Penisola Iberica* (1969), C. Alvar con su exhaustiva aportación en *La poesía trovadoresca en España y Portugal* (1977), dichos autores han contribuido de modo muy significativo a este argumento con diversos materiales y desde ópticas distintas. No obstante, y dado que en su totalidad dichos estudios se han centrado en las cortes peninsulares, esto es, Castilla y León, Navarra, Portugal y, en menor o mayor medida la Corona de Aragón, habrá que esperar a la publicación de la tesis de J. M. D’Heur, *Troubadours d’oc et troubadours galiciens-portugais* (1973), para encontrar un primer estudio orgánico, exhaustivo y multi-panorámico acerca de la influencia directa de los trovadores occitanos en la lírica del occidente ibérico. No olvidemos asimismo las aportaciones que al respecto ha elaborado el siempre presente G. Tavani en *A poesía lírica galego-portuguesa* (1986). Ahora bien, el estudio individualizado de carácter socio-cultural verá su culminación con la reciente publicación de J. A. Souto Cabo, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas* (2012), monografía en la que se aborda el tema desde una perspectiva prosopográfica.

En la concepción de los procesos de contrafacción de la lírica gallego-portuguesa debe considerarse que la mutación de los esquemas líricos conlleva la asimilación de estructuras de pensamiento alejadas en espacio y tiempo de la estirpe donde nace la primera lírica medieval. El cambio de contexto, implícito en la formulación de la lírica galaica, supone, a su vez, un cambio de paradigma conceptual con unas consecuencias estructurales tangibles. Tavani alude a una expansión de carácter concéntrico con un movimiento centrífugo que tiene su epicentro en Occitania y que se propagará progresivamente “en tódalas dirreccións de xeito uniforme e coa mesma intensidade, salvo onde atrancos e condicionamentos de diversa natureza deteñan ou modifiquen o seu curso” (Tavani, 1986: 15). El diálogo lírico entre ambas tradiciones implica una diferencia de estructuras socio-económicas, así como la

presencia de una superestructura ideológica, política y cultural diversa, con una diferenciación lingüística notoria. En territorio gallego esto implica una doble traducción de carácter literario-formulístico e ideológico.

Estamos frente a un proceso de alteridad poética “derivada da versificación elemental de que unha forma literaria, en canto parte integrante dunha determinada superestructura – ideolóxica, política, filosófica, xurídica, relixiosa, artística e científica – non pode prescindir dos condicionamentos que a superestructura enteira exerce sobre tódolos seus factores constitutivos” (Tavani, 1986: 25). En la consideración de dicha alteridad tenemos que tener presente el desajuste cronológico presente entre ambas tradiciones líricas. Los primeros textos gallego-portugueses se producen en el momento en que la lírica occitana inicia su declive, los procesos de asimilación no son paralelos y lo que sobrevive son unos ecos que adoptarán, como hemos señalado, unas circunstancias estructurales y coyunturales que definirán la nueva lírica.

Desde un punto de vista histórico, dos podrían ser los fenómenos más notorios que darían cuenta del viaje intertextual de dichas composiciones. Por un lado, los caminos de peregrinación a Santiago de Compostela y, por el otro, la diáspora cántara ocasionada durante la primera mitad del siglo XIII, que llevó al exilio a numerosos trovadores en Cataluña y, como puente de unión, al resto del territorio peninsular. No atañe a este trabajo ahondar en cuestiones sobradamente conocidas para cualquiera que haya indagado en el entendimiento y concepción de los siglos XII y XIII, ahora bien, tenerlas presentes nos ayudará a contextualizar unos hechos que, si bien forman parte de una superestructura histórica determinada, responden a sucesos aún más concretos y delimitados.

Más allá de formular una explicación de carácter general, debemos incidir en cuales fueron los agentes sociales y políticos que llevaron al gusto por la manera poética provenzal. De esta manera, la microhistoria, entendida como la sucesión de particularidades individuales, suplanta a la macrohistoria, donde los relatos de carácter universal tienden a desvirtuar el conocimiento de unas particularidades precisas. Es en la consideración de los hechos particulares, que a su vez responden a unos hechos de índole general, donde podemos trazar una cronología lineal que nos dará una explicación de cuál fue la relación existente entre los trovadores occitanos y el noroeste peninsular.

Es interesante mencionar la composición de Cercamon *Lo plaing comenz iradamen* (BdT 112, 2a), en la que el trovador se lamenta de la muerte de Guillermo X

de Aquitania, hijo del trovador Guillermo de Peitieu y padre de Leonor de Aquitania. Sabemos que Guillermo X viajó en 1136 a Santiago de Compostela para redimir sus pecados en relación a su comportamiento en la campaña de Normandía y es en tierras compostelanas donde muere en abril de 1137⁷. Así lo manifiesta la última *cobla* del *planh*:

Lo plainz es de bona razo
qe Cercamonz tramet N'Eblo.
Ai! com lo plaigno li gasco,
cil d'Espaign'e cil d'Arago.
Sant Jacme, membre-us del baro
que denant vos jai pelegris⁸.

Pero como se ha señalado, es en las relaciones dinásticas donde encontramos una explicación de peso mayor para abordar las cuestiones que atañen a la introducción del modelo occitano en el occidente ibérico y al proceso de contrafacción. Gracias a las herramientas que nos ofrece la investigación prosopográfica podemos reconstruir las estructuras sociales y de parentesco de la época, atribuyéndoles un uso preferente como vías para la difusión de la canción trovadoresca en territorio gallego. A este respecto Souto Cabo (2012) profundizó en el estudio de los linajes gallego-portugueses en relación a la estirpe catalano-provenzal de los Cabrera para trazar una nueva línea de filiación cultural entre ambos territorios.

Fue en 1128 cuando Alfonso VII esposó a Berengária, hija de Raimundo Berengário VI, conde de Barcelona y duque de Provenza. El enlace entre ambas casas reales propició la llegada de dos nobles de origen catalano-provenzal al occidente peninsular: Pôncio de Cabrera, abuelo de João Vélaz, uno de los primeros *trobadores* gallego-portugueses documentados, y Pôncio de Minerva. He aquí la importancia del

⁷ Con posterioridad, en el 1170, vemos en la unión entre Alfonso VIII de Castilla y Leonor de Plantagenet, hija de Leonor de Aquitania y Enrique II de Inglaterra, una nueva afluencia masiva de trovadores de origen provenzal al noroeste peninsular (Brea, 1994: 47). V. Beltran al respecto escribe: “O feito é que, cando Leonor de Plantagenet se vai de Francia, no medio da polémica do amor chega a Castela, que non tarda en se poboar de trovadores. Pensó que non hai ninguna Corte medieval europea que tivese tantos trovadores como a Corte de Alfonso VIII” (1992: 139).

⁸ Resulta interesante mencionar que es en el *planh* de Cercamon donde se hace por primera vez mención, en el corpus lírico de los trovadores, al nombre de España. Como apunta Alvar (1977: 41-42) el verso “cil d'Espaign'e cil d'Arago” constituye un sintagma explicativo de “gasco”, esto es, “los gascones de España y Aragón”, es decir, se atestigua la presencia numerosa de gascones en Aragón, especialmente a partir del 1130.

trovador João Vélaz (c. 1158-1181), cuyo corpus no ha sido conservado, si bien es conocida su actividad como trovador a través de la *Tavola Colocciana* (fol. 300r). Según apunta Souto Cabo (2012: 18), el proto-trovador constituye una pieza clave para el estudio de los orígenes de la lírica gallego-portuguesa. Su padre, Vela Guterres, se asocia a las tierras leonesas próximas a la *Vía da Prata*, dominadas en aquel entonces por el conde catalán D. Poncio II Geraldo de Cabrera, vizconde de Girona y Àger. Fruto del matrimonio entre la hija del vizconde catalano-aragonés Sancha Ponce de Cabrera y Vela Guterres nace João Vélaz.

Los primeros vestigios que conectan la lírica provenzal y el occidente peninsular los encontramos en la obra del expósito gascón Marcabré (...1130-1149...) ⁹. Como apunta Alvar, la estancia del gascón en territorio castellano-leonés se circunscribe entre el 1137 y 1145, momento en el cual se dirige a Cataluña bajo la protección de Ramón Berenguer IV (Alvar, 1977: 42-43). Sabemos que la relación que se estableció entre los Cabrerías y el trovadorismo provenzal fue más allá de un simple mecenazgo, pues el mismo hijo de Poncio II encontró canciones (Souto Cabo, 2012: 25-26). Como hemos comentado, Marcabré se relacionó con los Cabrerías en el ambiente curial de Alfonso VII. Este vínculo se vería reforzado posteriormente con Geraldo III, hijo de Poncio II de Cabrera y tío de João Vélaz. Un testimonio crucial de dicha relación lo encontramos alrededor de 1150 en el *Ensenhamen* de Geraldo III donde se amonesta al juglar Cabra, *Cabra juglar*, y se alude a Marcabré, Ebles de Ventadorn y Jaufré Rudel ¹⁰.

Ahora bien, la presencia de linajes de origen catalano-provenzal en territorio gallego no se limitó a los Cabrera. Debemos tener presente la figura de los condes de Urgell, descendientes de Armengol V de Urgell, instalados en el séquito de Alfonso VII a finales del siglo XI. Su preponderancia como linaje catalán de enorme poder dentro del imperio de Alfonso VII es debida a su imbricación con los Traba, a través del enlace entre Armengol VIII (1158-1209) y Elvira Nunes de Lara ¹¹. Más adelante

⁹ A través de su corpus lírico lo encontramos vinculado a la corte de Alfonso VII, en la que sabemos que elaboró la canción de cruzada *Empeaire, per mi mezeis* (BdT 293, 22) en el verano del 1137, lo que nos permite suponer que Marcabré se encontraría en Santiago durante la muerte de Guillermo X de Aquitania. En esta composición, el trovador alaba el espíritu caballeresco de los leoneses, castellanos y portugueses en contra de la actitud ociosa y placentera de los nobles franceses (vv. 25-31). Véase Alvar (1977: 27-43) y Menéndez Pidal (1991 [1942]: 152-154).

¹⁰ Veamos la referencia que se hace de estos tres trovadores en la quinta *cobla* del *Ensenhamen*: “Ja vers novel / bon d’En Rudell / non cug que-t pas sotz lo guingnon, / de Markabrun / ni de nengun / ni de N’anfons ni de N’Eblon”. A partir de dichas menciones establecimos la relación personal entre Marcabré y Geraldo III. Véase Riquer (1984: 63) y Menéndez Pidal (1991 [1942]: 160-161).

¹¹ Debemos tener presente, a su vez, la imbricación de los Cabrerías con los Traba debido al segundo matrimonio de Pôncio II de Cabrera con Maria Fernandes de Traba (Souto Cabo, 2012: 28).

veremos como la Marquesa de Urgell se casó con Pôncio III Geraldo, hijo de Geraldo III, lo que une a la familia Urgell con los Cabrera que, recordemos, fueron feudatarios de los primeros. De esta manera, se articula un sólido tronco donde confluyen los Vélaz, Trabas, Urgells y Cabrer¹²as (Souto Cabo, 2012: 39).

Los datos emanados del estudio prosopográfico permiten establecer unas sólidas bases de carácter político-cultural que darán explicación al conjunto de influencias literarias entre ambos territorios. Tenerlas presentes es indispensable para iniciar cualquier tipo de análisis que compare el repertorio lírico occitano con el gallego-portugués. Hemos visto como la lírica occitana fue conocida desde los tiempos de Alfonso VII en las cortes peninsulares; ahora bien, muchos estudiosos atestiguan un vestigio de lírica gallego-portuguesa anterior a esta etapa, lo que conlleva un replanteamiento acerca de los orígenes de la lírica del noroeste peninsular. Este supuesto nos obliga a analizar una de las composiciones que más quebraderos de cabeza ha dado a la crítica: *Eras quan vey verdeyar* (BdT 392,4), de Raimbaut de Vaqueiras (ca. 1180-1205).

6. Ecos gallego-portugueses en territorio occitano: la alofonía como explicación de los orígenes

Las últimas investigaciones llevadas a cabo sobre el origen de la lírica gallego-portuguesa parecen retrotraer la cronología de implantación de la lírica cortesana en el territorio del noroeste peninsular. Como hemos apuntado, nos encontramos en una comunidad dotada de una fuerte cohesión interna, con unos vínculos de parentesco que articulan una red social con unas líneas de filiación precisas que orbitan alrededor de la estirpe de los Traba, Vélaz, Lima, Cabrera y los Urgell (Souto Cabo, 2011: 374).

En el presente apartado se analizará la presencia de la lengua gallego-portuguesa en la producción lírica occitana. El proceso será a la inversa, es decir, no se analizará el uso de la *koiné* provenzal en el territorio del noroeste peninsular, ya que esta influencia es posterior a sus orígenes y no es una indicadora directa de cuáles fueron los primeros

¹² Otro linaje de no menor importancia lo configura el de los Minerva, establecido en el reino de León durante la primera mitad del siglo XII a través de Pôncio de Minerva (1140-1175), llegado, como es el caso de Pôncio Cabrera, con la corte de Alfonso VII y Berengaría de Barcelona y Provenza. Procedentes de la región occitana de Minervois, sujeta a la soberanía de los Condes de Barcelona desde principios del siglo XII. Para un estudio pormenorizado de los dos linajes que penetran en el occidente peninsular con el séquito de Alfonso VII, véase la revisión y puesta al día de Barton (1992: 249).

diálogos entre ambos territorios, sino la repercusión que ejercieron los trovadores gallegos en Provenza¹³. El objetivo será vislumbrar cuáles fueron las líneas generales que propiciaron el despertar de dicho movimiento poético en territorio galaico.

En el *descort* plurilingüe del trovador occitano Raimbaut de Vaqueiras (...1180-1205...) *Eras can vei verdeiar* (BdT 392,4) encontramos un primer uso del gallego-portugués como lengua lírica. El desengaño amoroso del trovador es el motor del desacuerdo de sus *coblas*, escrita cada una en una lengua vulgar distinta: “q’una dona·m sol amar, / mas camjatz l’es sos coratges, / per qu’ieu fauc desacordar / los motz e·ls sos e·ls linguatges” (vv. 5-8). El provenzal se usa en la primera, el italiano en la segunda, el francés en la tercera, el gascón en la cuarta, el gallego-portugués en la quinta; además cada lengua se usa para cada dos versos de la última *cobla*¹⁴. Como afirma Tavani, la composición del *descort* es muestra de una superioridad intelectual consciente por parte de Raimbaut (Tavani, 1987: 44).

La presencia de dicha estrofa en una composición de estas características fue utilizada para defender que el *trobadorismo* gallego-portugués se constituyó en tradición a finales del siglo XII (Souto Cabo, 2012: 210) y, por consiguiente, anteriormente a la composición de Johan Soárez de Pavia fechada por Alvar (1986: 7-12), a pesar de las distintas hipótesis, entre 1195 y 1199¹⁵, y considerada como la pieza más antigua conservada en territorio gallego. Como apunta Brea (1994: 48), remontar los orígenes de una supuesta lírica primitiva en gallego-portugués a inicios del siglo XII es una afirmación plausible si tenemos en cuenta que Galicia se consolidó como poder

¹³ Sobre el uso del occitano en la producción de los trovadores gallego-portugueses véase C. Michäelis (1904: 327), que estudió por primera vez lo que podría ser un primer vestigio de occitano en una pieza de García Mendiz d’Eixo, *A la u vaz que la Torona* (LPGP 53,1). A su vez, D’Heur (1973: 91-148), en su monografía sobre la influencia de los trovadores occitanos en territorio gallego-portugués, analizó de manera sistemática otras influencias textuales directas del occitano en la lírica gallego-portuguesa. Entre ellas destacan el refrán de una canción de amor de Fernan García Escaravunha, *Punnei eu muit’en me quitar* (LPGP 43,10), la tenzón bilingüe de Arnaut y Alfonso X *Sénher, ara ie-us vein quer[er]* (LPGP 21,1) y la presencia del occitano en la canción de amor de Airas Nunez *Vi eu, señor, vosso bon parecer* (LPGP 14,15).

¹⁴ Es de interés hacer mención a las *Regles de Trobar* de Jofré de Foixá, en las que se condena el uso de distintas lenguas en la misma composición, esto es, la sanción de escribir composiciones plurilingües. Veamos como lo ejemplifica: “Lengatge fay a gardar, car si tu vols far un cantar en frances, no.s tays que y mescles proençal ne cicilia ne gallego ne altre lengatge que sia strayn a aquell [...] E sapies que en trobar proensales se enten lengatges de Proença, de Vianes, d’Alvernha, e de Limosi, e d’altres terres qui llur son de pres, les quals parlen per cas” (Marshall, 1972: 64).

¹⁵ Atribuir al *descort* plurilingüe un valor probatorio como elemento que da validez a la presencia de un corpus lírico anterior a finales del siglo XII da un giro extraordinario a los estudios que postulan la composición de Johan Soárez de Pavia como el primer testimonio de lírica gallego-portuguesa. Dicha tesis fue defendida ya por C. Michäelis (1904: 735-736). Por el contrario, Oliveira (2001: 83) apunta que es “infundado considerar Vaqueiras com un sinal da «existencia de uma lírica comparável a que se compunha em occitâno ou em francês»; la misma tesis fue defendida con posterioridad por M. Brea (1994).

autónomo e independiente durante el reinado de Alfonso Reimúndez, hijo de la reina Urraca y Raimón de Borgoña, que fue coronado en Santiago en el año 1111, alcanzando en 1135 una gran dignidad imperial habiendo obtenido en 1126 León y Castilla. Atendiendo a estas premisas, no sería de extrañar que la lengua utilizada en esta corte fuese el gallego y, por consiguiente, que se hubiera producido una lírica arcaica de carácter popular: “(...) Vestíjios de poesia popular galego-portuguesa arcaica. Sua semelhança com as modernas cantigas do povo. Seu influço provavel na poesia trovadoresca” (Michäelis, 1904: 825).

Varias hipótesis acerca del uso del gallego-portugués en la quinta estrofa del *descort* han sido exploradas por los investigadores. Todas ellas giran alrededor del conocimiento directo de una lírica galaica análoga a la producida en territorio occitano o francés. Ahora bien, ¿cómo llegó a conocer Raimbaut de Vaqueiras la existencia de esta? Evitaré en este punto la explicación relativa a la visita del trovador a las cortes de León o Castilla, ya que, si bien fue defendida en su momento por Michäelis (1904: 736), ha sido descartada por la crítica posterior al no encontrarse referencias explícitas suficientes dentro de su corpus lírico para dar validez a dicha conjetura.

Otras dos hipótesis, manifestadas por Brea (1994: 52-56), hacen referencia bien a que Raimbaut coincidió con *trobadores* o juglares gallegos, bien a que conoció su lírica a través de otros trovadores provenzales. Ambas podrían ir de la mano si tenemos en cuenta que, como sugiere Tavani (1987: 44), el texto fue compuesto con motivo del torneo organizado por Teobaldo de Champagne en 1199 en el castillo de Ecy-sur-Aisne, como preparación a la cuarta cruzada, acontecimiento de gran repercusión en toda la cristiandad europea. Otro elemento que debe considerarse es la pertenencia de Raimbaut de Vaqueiras a la corte del Marqués de Montferrato. Dicha corte se constituyó como centro de alto prestigio intelectual con un alto grado de atracción de trovadores provenzales a finales del siglo XII.

Volviendo a la última hipótesis relativa al conocimiento de Raimbaut de la lírica gallego-portuguesa, sabemos que la estrofa francesa del *descort* se inicia con un verso prestado de la *chanson* de Conon de Béthun *Belle douce dame chier*. Como afirma Brea (1997), si extrapolamos dicha contrafacción a la estrofa en gallego-portugués podríamos estar delante de la recreación de un texto previo, lo cual da validez, una vez más, a la hipótesis de la existencia de una tradición lírica en el occidente ibérico anterior a finales del siglo XII.

Como se ha señalado, parece ser que Raimbaut de Vaqueiras no visitó las cortes centro-occidentales de la península. Ahora bien, dos trovadores podrían haber actuado como filtro de recepción de la lírica gallego-portuguesa por parte de Vaqueiras¹⁶: se trata, como hemos visto, de Conon de Béthun y de Peire Vidal, este último vinculado también a la corte de Bonifacio de Montferrato.

En el estudio del repertorio alóglota, otros dos trovadores, Bonifacio Calvo y Cerverí de Girona, se presentan como paradigmáticos para el análisis del uso del gallego-portugués. Ahora bien, su interés en el presente estudio es menor, puesto que ambos trovaron durante el primer tercio de la segunda mitad del siglo XIII, esto es, durante el reinado de Alfonso X, momento en el cual la lírica galaica se encontraba en su cúspide más plena¹⁷.

Para acabar, y a modo de conclusión de este apartado, creo necesario mencionar la composición *Altas undas que venez sur la mar* (BdT 392, 5a), en voz femenina y con una estructura inspirada claramente, según Riquer (1984: 843), en las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas de Martin Codax. Dicha composición ejemplifica de una manera clara no solo la problemática que se ha presentado acerca de los orígenes de la lírica gallego-portuguesa, sino la relación de carácter probatorio que se establece entre dichos orígenes y la producción literaria occitana. La pregunta vuelve a ser evidente: ¿*Altas undas* fue compuesta siguiendo un modelo gallego?

De atribución controvertida, muchos investigadores apuntan que fue compuesta por el mismo Raimbaut de Vaqueiras puesto que así se indica en el único manuscrito, de origen catalán, que ha transmitido la pieza: el Sg, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 146, del siglo XIV. El ingenio del trovador, como hemos visto en las páginas anteriores, le confiere la capacidad para amoldarse a un género poético con un estilo ajeno a su tradición. Ahora bien, dos variables ponen en cuestión aquellos críticos que atribuyen la composición al trovador occitano. El problema redunda, primero, en la cronología tardía atribuida a las *cantigas de amigo*, circunstancia que, como apunta Souto Cabo (2012:

¹⁶ J. Ariel Castro parece atribuir a la presencia de la *cobla* en gallego-portugués de Raimbaut de Vaqueiras un posible cruce de caminos, en 1203, entre Raimbaut, considerado miembro de la Orden de San Juan de Jerusalén, y Alfonso de Portugal, maestro de la misma cofradía (Castro, 1992: 847).

¹⁷ En lo que respecta al corpus de Bonifacio Calvo (ca. 1253-1264), destacan las dos *cantigas de amor* transmitidas en el Cancionero de Ajuda y el Colocci-Brancuti, *Mui gran poder á sobre mi Amor* (LPGP 23,1) y *Ora non moyro, nen uvyo, nen sey* (LPGP 23,2), así como el sirventés trilingüe *Un nou sirventes ses tardar* (LPGP 101,17), donde se emplea el provenzal, el gallego portugués y el francés. A su vez, Cerverí de Girona, siguiendo el modelo de Bonifacio, compone *Nuncha querria eu achar* (BdT 434a, 40), con una rúbrica que intitula la composición “cobla en sis lengatges”. Véase Brea (1993: 57-74) y D’Heur (1973: 223-263).

216), invalidaría la existencia de un hipotético influjo sobre la obra de Raimbaut anterior al 1205. A este respecto, Tavani alude a un error en la atribución de Raimbaut en Sg (Tavani, 2008: 30). Excluyendo la autoría de Raimbaut, Tavani postula a Cerverí de Girona como posible autor de *Altas undas que venez sur la mar*: “Se per ragioni essenzialmente cronologiche, ma non solo, escludiamo Raimbaut, chi meglio di Cerveri de Girona avrebbe tutte le carte in regola per rivendicare la paternità di *Altas undas*, un testo a tradizione única ed esclusivamente catalana” (Tavani, 2008: 30). Su tesis se ve reforzada si consideramos las analogías presentes entre dicha composición de autoría controvertida y la canción paralelística de origen popular *No-l prenatz lo fals marit* (BdT 434a, 34) de Cerverí de Girona donde se dice al inicio de la composición “Ayço es viadeyra”, conservada, también, en el Ms. Sg y con paralelismos estructurales con la *cantiga de amigo* gallego-portuguesa.

Como hemos visto, el uso del gallego-portugués en los textos de trovadores provenzales es muestra de una influencia directa entre ambas tradiciones. Ahora bien, es difícil testimoniar a nivel estructural dicha herencia. El segundo bloque del presente trabajo pretende analizar desde un punto de vista métrico el viaje intertextual de los textos elaborados a través de la contrafacción.

II. Corpus práctico

1. Notas preliminares

Previamente al estudio de los distintos procesos de contrafacción que se desarrollarán en el apartado siguiente, creo interesante remitirme al planteamiento de catálogo neutro desarrollado por P. Canettieri y C. Pulsoni, relativo a los posibles grados de imitación a partir de las coincidencias que se pueden presentar entre dos textos distintos. Tenerlas presentes nos ayudará a clasificar el tipo de contrafacción de cada texto analizado. Tomo dicho esquema de la publicación en la que se ocupan del estudio histórico-geográfico y tipológico del *contrafactum* gallego-portugués (1995: 13-14):

1. Coincidencia total de la estructura de rima
 - a. Con una rima
 - i. En la misma posición
 - ii. En posición distinta
 - b. Con más de una rima (i. y ii.)
 - c. Con todas las rimas (i. y ii.)
 - a1. Con una palabra en rima (i. y ii.)
 - b1. Con más de una palabra en rima (i. y ii.)
 - c1. Con todas las palabras en rima (i. y ii.)
- 1a. Coincidencia total de la estructura de permutación interestrófica
2. Coincidencia total de la estructura silábica
3. Coincidencia total de la melodía
4. Coincidencia parcial de la estructura de rima
 - a. Con una rima
 - i. En la misma posición
 - ii. En posición distinta
 - b. Con más de una rima (i. y ii.)
 - c. Con todas las rimas (i. y ii.)
 - a1. Con una palabra en rima (i. y ii.)
 - b1. Con más de una palabra en rima (i. y ii.)
 - c1. Con todas las palabras en rima (i. y ii.)
- 4a. Coincidencia parcial de la estructura de permutación interestrófica
5. Coincidencia parcial de la estructura silábica
6. Coincidencia parcial de la melodía

A continuación se aplicará este esquema a los textos propuestos en este trabajo.

1. *Partimen* entre Alfonso X y Arnaut Catalán

El ejemplo que a continuación se va a analizar responde al segundo tipo de *seguir* expuesto en el *Arte Poética* (1+2+3), esto es, coincidencia total de la estructura de rima, de la estructura silábica y del esquema melódico¹⁸. El *partimen*¹⁹ bilingüe *Sénher, ara ie-us vein quer[er]* (LPGP 21,1) sigue el esquema métrico y de rima de *Can vei la lauzeta mover*, de Bernart de Ventadorn (BdT 70,43), y, a pesar de no haberse conservado su notación musical, debemos suponer que se interpretó con la melodía de la composición occitana.

Los protagonistas de la *tensó* son el rey Alfonso X y un trovador provenzal llamado Arnaut, identificado con toda probabilidad con Arnaut Catalan. Sabemos a través de sus composiciones que Arnaut estuvo en la corte de Ramón Berenguer IV, conde de Provenza, entre 1220 y 1245. Después de la muerte del conde en 1245 parece plausible que el trovador se trasladase a la corte castellana, a partir del año 1252, donde pudo componer el *partimen*²⁰. El uso del bilingüismo, como afirma D’Heur, prueba que “Alphonse X de Castille était capable d’entendre l’occitan” (1973: 127), lo cual no nos debe sorprender si tenemos en consideración la alta capacidad intelectual del monarca, demostrada sobradamente en su producción lírica.

Como hemos apuntado con anterioridad, la composición *Sénher, ara ie-us vein quer* sigue el esquema métrico y rítmico de las dos primeras coblas de *Can vei la lauzeta mover*, con ciertas divergencias rítmicas en los versos 5-7 de la segunda *cobla*, constituyéndose así en la única imitación métrica en la lírica gallego portuguesa de *la lauzeta* de Ventadorn²¹. Pero, ¿por qué se utilizan las coblas doblas cuando la

¹⁸ Para un análisis de carácter textual me remito a la publicación de D’Heur (1973: 118-127), donde el autor ofrece un estudio exhaustivo verso por verso de las piezas observando las distintas particularidades lingüísticas que ofrecen ambos textos.

¹⁹ La relación entre trovadores cobra su mayor ejemplaridad en los géneros literarios que parten del diálogo entre autores (Riquer, 1975: 65-70). El *partimen*, como composición elaborada a través del planteamiento de una situación determinada por parte de uno de los trovadores a partir del cual el otro deberá responder, es una muestra clara de una relación directa entre ambos. En el caso del *partimen* entre Alfonso X y Arnaut, éste último pide al monarca ser su almirante. La propuesta desencadena en las siguientes tres coblas una reflexión acerca del mérito y valor del don pedido por Arnaut.

²⁰ El mismo trovador participó en un cambio de *coblas* con Ramón Berenguer IV, *Amics N’Arnautz, cent dompnas d’aut paratge* (LPGP 25,1 = BdT 184,1), donde la relación establecida con el posterior *partimen* parece evidente, ya que en ambos casos está presente el símil con el sisón como gap escatológico “c’un pet fassatz que mova un tal ven / que las dompnas vadan a salvamen” (LPGP 25,1 = BdT 184,1, vv. 6-7). Véase Riquer (1975: 1349-1354).

²¹ La famosa canción de *la lauzeta* goza de una fructífera tradición manuscrita, lo cual hace plausible su llegada a tierras galaicas. Conservada en un total de veintitrés manuscritos, cuatro de ellos con notación musical, su melodía viajó por toda la Europa medieval, dejando su impronta en múltiples composiciones posteriores, sirviendo como modelo de contrafacción en muchos de sus contemporáneos.

composición de Ventadorn está elaborada con *coblas unissonans*? Canettieri y Pulsoni aluden a un tercer elemento para dar respuesta a dicha anomalía (1995: 16). Veamos las dos primeras *coblas* de ambas composiciones:

a8 b8 a8 b8 c8 d8 c8 d8

-Sénher, ara ie·us vein quer[er]
 un don que·m donetz, si vos plai:
 que vul[h] vostr' almiral ser
 en cela vostra mar de lai;
 e si o faitz, en bona fe
 c' a totas las na[u]s que la son
 eu les farai tal vent de me,
 c'or la van totas a ban[don].

-Don Arnaldo, pois tal poder
 de vent'avedes, ben vos vai,
 e dad' a vós devia seer
 aqueste don; mais digu'eu, ai,
 por que nunca tal don deu Rei?
 Pero non quer' eu galardón;
 mais, pois vo-lo já outorguei,
 chamen-vos "Almiral Sison".

Can vei la lauzeta mover
 de joi sas alas contra·l rai,
 que s'oblid'e·s laissa chazer
 per la doussor c'al cor li vai,
 ai! tan grans enveya m'en ve
 de cui qu'eu veyau jauzion,
 maravilhas ai, cai desse
 lo cor de dezirer no·m fon.

Ai, las! Tan cuidava saber
 d'amor, e tan petit en sai!
 car eu d'amar no·m posc tener
 celeis don japro non aurai.
 Tout m'a mo cor, e tout m'a me,
 e se mezeis'e tot lo mon;
 e can se·m tolç, no·m laisset re
 mas dezirer e cor volon.

La singularidad que presenta el uso exclusivo de la estructura métrico-rítmica de las dos primeras *coblas* de *Can vei la lauzeta mover* podría explicarse en relación al conocimiento que tuviera Arnaldo (Arnaut Catalan) de la composición de Thibaut de Champagne (1201-1253) y Baudouin *Baudouin il sui dui amant* (RS 294), que presenta, al igual que la *tensó* bilingüe, la elaboración de su estructura métrica a través del uso de *coblas doblas*. La relación entre ambas composiciones parece reafirmarse con el hecho de que Thibaut, al igual que Alfonso X, es denominado por su interlocutor como *Sire*.

Nos movemos en el terreno de las hipótesis. Parece plausible establecer una relación entre los tres elementos; Thibaut de Champagne era tío de Alfonso X y, a su vez, Arnaut Catalan produjo parte de su obra en tierras alfonsís. No es de extrañar que, a la vez que el promotor de la *tenso* conociera *Can vei la lauzeta mover*, hubiera tenido acceso al corpus del trovador francés y que su referencia a la composición de Bernart de Ventadorn no fuese otra que la del *trouvère* y, por tanto, la contrafacción se elaborase a través de otra imitación.

Ahora bien, otras hipótesis parecen necesarias para entender cómo los ecos métricos van, vienen y se transforman. Parece plausible pensar que los personajes protagonistas de la *tenso* hubieran tenido acceso exclusivamente a los manuscritos X²² y W²³ como únicos ejemplos de la tradición manuscrita de *Can vei la lauzeta mover* donde se relacionan únicamente las dos primeras estrofas del texto. Esto explicaría el uso de las *coblas doblas* en vez de las *unissonans* para toda la composición, ya que, si recordamos, la rima cambia a partir de la tercera *cobla*. Esta premisa sería aplicable a la composición de Thibaut, puesto que ambos cancioneros provienen del norte de Francia. Si damos credibilidad a este supuesto, sabemos que los artífices de *Sénher, ara ie-us vein querer* eran conocedores de la melodía en la que se cantaba la *lauzeta*, puesto que ambos manuscritos conservan notación musical²⁴.

La segunda hipótesis desarrollada por Canettieri y Pulsoni parece más compleja. Podría ser que ambos personajes quisieran entrecruzar la estructura de *Can vei la lauzeta mover* con la de un *contrafactum* francés de esta misma composición, es decir, con el *partimen* de Thibaut de Champagne. Este supuesto reafirmaría la hipótesis de que el texto y la música de la *lauzeta* entrarían en territorio gallego de manos del sobrino de Alfonso X, Thibaut, sirviendo de modelo para Arnaut.

2. Martín Moxa y Arnaut Maruellh

El *trovador* Martín Moxa compuso en *coblas singulares* la sátira política *Maestr'Acenço, dereyto faria* (LPGP 94,10), partiendo de la estructura métrica de la composición *Aissi cum selh que tem qu'Amors l'aucia* (BdT 30,5), atribuida con toda

²² Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 20050. Copiado en Francia en el siglo XIII.

²³ Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 844. Copiado en Francia en el siglo XIII.

²⁴ Otra hipótesis, sostenida por D'Heur, atestiguaría una imitación directa. El investigador establece una serie de relaciones de estilo entre ambos textos que invalidarían la referencia única por parte de ambos compositores a los manuscritos X y W. Véase D'Heur, (1973: 129).

probabilidad a Arnaut Marueilh. La coincidencia en este caso sería de (1+1a+2 y, por consiguiente, 3), es decir, coincidencia total de la estructura de rima, sin permutación interestrófica, con el mismo número de sílabas y con una hipotética aplicación de la misma melodía.

Sabemos que Martín Moxa estuvo activo en la corte de Alfonso X durante los años 1270-1280, aproximadamente un siglo después de la composición de Arnaut Marueilh. A pesar del intervalo de tiempo que separa ambas composiciones, comparten el mismo esquema métrico:

a10' b10' b10' a10' c10' c10' a10'

La singularidad de esta contrafacción no redundaba en la mimesis métrica, puesto que un total de 212 cantigas siguen el mismo²⁵, sino en la rima que presentan sus versos. El virtuosismo e ingenio técnico que caracteriza el cancionero de Martín Moxa se ve reflejado en un entrecruzamiento de las rimas, muestra de un ingenio y una técnica depurada y precisa.

Ambos textos, como observan Canattieri y Pulsoni (1995: 23), comparten la rima *a* en *-ia* y la rima en *-anda*; *b* en el texto provenzal y *c* para la tercera estrofa gallego-portuguesa. Dicha rima, corresponde al vocablo *demanda* en el quinto verso de la segunda *cobla* del texto galaico y, de manera pareja, en el segundo verso de la segunda estrofa del texto provenzal, echo que es muestra de un influjo directo entre ambas composiciones. Como apuntan Canattieri y Pulsoni, se trata de una rima poco frecuente en la lírica gallego-portuguesa, puesto que solo la encontramos en un total de cuatro cantigas: *Mha senhor quen me vos guarda* (LPGP 9,6), *Que mui de grand'eu faria* (LPGP 63,66), *Avedes vos amiga guisado* (LPGP124,1) y *Pois minha senhor me manda* (LPGP 148,16).

Otras analogías en el uso de las rimas por parte de Martín Moxa son una muestra más de una mimesis de la estructura de *Aissi cum selh*. En la primera estrofa de la composición del *trobador* encontramos un seguido de correspondencias que de ninguna manera responden a un hecho fortuito: la rima *b* en *-ada* de la *cantiga* corresponde a la rima *b* en *-anda* del texto provenzal. De una manera análoga, la rima *c* en *-aire* del

²⁵ Véase el repertorio métrico elaborado por G. Tavani (RM, 1967: 161:209).

texto provenzal corresponde a la rima *c* en *-eiro* de Martin Moxa, todas ellas son rimas complejas.

No podemos dejar de mencionar la casualidad que presenta el uso de la reiteración de términos repetidos en ambas composiciones. Mientras que el texto provenzal alude a *Amors*, en posición distinta, en cada una de sus *coblas* (con excepción de la V y la VI), el texto gallego-portugués también repite, a modo de vocativo, el nombre de su interlocutor *Maestr'Acenço* en todas sus *coblas* excepto en la última. Reproduzco a continuación la primera y tercera estrofa del texto gallego-portugués y la primera y sexta estrofa del provenzal para ilustrar las coincidencias expuestas hasta ahora:

<p><u>Maestr' Acenço</u>, dereyto faria el-rrey de vus dar muy boa soldada, porque fezeistes hũa cavalgada, sem seu mandad', a Roda, n'outro dya; sem sa ajuda e sem seu dinheiro, fostes alá matar hun cavaleyro porque soubestes que o desservya.</p> <p>E do serviç que lh'avedes feito, <u>Maestr' Acenço</u>, non vos enfadedes: tornad' alá e ben barataredes, e matad'outro, quando virdes geyto; ca, sse el-rrey sabe vossa demanda e ouver paz d'este execo en que anda, arcediagon sodes logo feito.</p>	<p>Aissi cum selh que tem qu'Amors l'aucia e re no sap on s'esconda ni s guanda, met mi meteys en guard'eten comanda de vos, qu'ieu am ses gienh e sens bauzia, quar mielher etz del mon, e la belaire; e si ricors mi fai vas vos atraire, si be-m folhey, no cug faire folhia.</p> <p>Per que-m conort, enquer s'ieu tant vivia, aia de vos tot quan mos cors demanda; pus us sols hom ses tot e ses miranda conquis lo mon ni l tenc en sa baylia, aissi ben dei, segon lo mieu vejaire, de vostr'amor de dreg estr'empeaire, com el del mon ses dreg que no-i avia.</p>
--	---

3. Caldeirón y Guillem d'Autpol

Como hemos visto en el capítulo noveno del *Arte de Trovar* (véase p. 10), es en la tercera modalidad del *seguir* gallego-portugués donde encontramos una mimesis de carácter léxico con 'mayor entendimiento', lo que supone un verdadero registro intertextual. En la contrafacción que elabora Caldeirón en su *Os d'Aragon que soen*

donear (LPGP 24,1), tomando como modelo de partida el texto del trovador provenzal Guillem d'Autpol *Seinhos, aujas, c'aves saber e sen* (BdT 206,4), encontramos dicha contrafacción de carácter temático-estilístico. La emulación de la pieza de partida hace de la nueva composición un discurso metatextual y articula el contenido de la orientación de partida como un eco que dialoga con el nuevo texto, de la misma manera que lo hace su estructura métrica, compartida en ambos textos, igual que la rima *a* en –*ia* (en la primera *cobla* del texto gallego-portugués, en toda composición del texto provenzal):

a10 b10' a10 b10' b10' a10 a10 b10'

Ahora bien, el análisis que proponemos no atañe a la cuestión métrica. Como se ha mencionado, lo interesante de la contrafacción que presenta dicha *cantiga* redunda en una imitación de carácter temático. Sabemos que Caldeiron es de posible procedencia aragonesa y que, con toda probabilidad, llegó a la corte de Don Denis como parte del séquito de la reina Doña Isabel en 1282, período en el cual debió componer *Os d'Aragon*. En esta pieza, el trovador elabora una reflexión irónica acerca de las nacionalidades peninsulares de catalanes y aragoneses, donde se burla del hecho de que hayan abandonado las armas por los placeres amorosos.

Como afirman Canettieri y Pulsoni (1995:33), Guillem d'Autpol compuso su *tenso* algunos años antes que la *cantiga* de Caldeiron, con toda probabilidad, según Riquer (1975: 1519), en 1269. En *Seinhos, aujas, c'aves saber e sen*, el trovador simula un diálogo ficticio con Dios en el que se narra una visión onírica que tuvo d'Autpol en el cielo. Su discurso articula una clara defensa a favor de las cruzadas e increpa a Dios por la mala actitud de príncipes y clérigos ante su benevolencia con los sarracenos. Dios replica acusando de despreocupación y avaricia a príncipes y clérigos, atacando a las órdenes militares del Temple y del Hospital. Seguramente, la *tenso* fue enviada a Jaime I, poco antes de que éste emprendiera su cruzada a Oriente. Así lo atestigua la pieza dialogada: “Rei d'Aragon, pair'e e fil de proeza” (v. 69). He aquí el influjo temático que se produce entre ambas composiciones.

Si observamos atentamente, ambos textos mencionan por un lado la referencia al rey de Aragón y, por el otro, la crítica al Orden del Hospital. El vocablo *Espital*, empleado en ambas composiciones, es utilizado como palabra rima: en el primer verso de la sexta *cobla* del texto provenzal: “Guilhem Daspol, de Temple e d'Espital” (v. 49), y en el

séptimo verso de la segunda *cobla* del texto portugués: “non pararian os do Espital” (v. 15), ambas para la rima *a*. Otra coincidencia intertextual es significativa: ambas piezas utilizan las palabras rima en *-al*, con el particular interés de que los vocablos *mal* y *val* están presentes en ambos textos en posición de rima *a*. Veamos la segunda estrofa de Caldeiron en relación a la sexta *cobla* d’Autpol:

<p>Cantar quer’eu –non averá i al– dos d’Aragon e dos de Cadalonha, per como guardan sas armas de mal cada un deles, empero sen sonha; ante xe queren sufrir a vergonha daquestes segre, polo que mais val; non pararian os do <u>[E]spital</u> de melhor mente a lide nen besonha.</p>	<p>“Guilhem Daspol, de Temple e d’Espital e dels ordes comensatz ab santeza s’es devengut qu’en luoc de ben fan mal e volon trop dormir en lur maleza, car tut son plen d’orguelh e d’avareza e non volon pensar d’autre jornal; mais ie·ls farai camjar cambras hostal, que·l plus ardit de totz n’aura fereza”.</p>
--	--

Basándonos en los elementos de carácter textual compartidos en ambos textos, la función alusiva que remite el texto gallego-portugués hacia el provenzal parece vincular ambas composiciones de una forma evidente. Debemos pensar que el uso de la misma melodía atribuiría a la composición de Caldeiron una clara referencia intemelódica, que, de ningún modo, pasaría desapercibida por el público de *entendedors*.

4. Peire Vidal

La importancia que adquiere el estudio del corpus lírico de Peire Vidal en relación a la influencia que ejerció en los poetas del noroeste peninsular resulta de gran envergadura, debido al número de contrafacciones que toman como punto de partida la obra del trovador provenzal. Gracias a ciertos pasajes de la *Vida* del trovador sabemos que fue alrededor de 1185 cuando Peire Vidal dejó de prestar servicio a Raimon V de Tolosa; viéndose obligado a abandonar la corte, sería acogido por uno de los enemigos más punzantes del conde tolosano, Alfonso II de Aragón. En relación a dicho episodio es interesante hacer referencia al *gap* paródico de Peire Vidal, *Drogoman senher, s’ieu agues bon destrier* (Avalle, 1960: 224), en el que el trovador se muestra combativo a

favor de Alfonso II en la acción de guerra contra su señor natural. Ahora bien, la ruptura con Raimon V de Tolosa parece fruto de una querella sin demasiada importancia, puesto que hacia 1187 o 1188 volvería a Tolosa después de haber frecuentado las cortes ibéricas. Según indica Hoepffner, Peire Vidal es considerado “el más español de todos los trovadores” (Hoepffner, 1961: 45).

La vinculación que se establece entre Vidal y los Urgell, Cabrerías y Haros parece atestiguar una vez más una red de influencias y ecos poéticos entre los trovadores galaicos y los trovadores del *Midi*²⁶. No es de extrañar, entonces, que ciertos esquemas métricos imitados por *trovadores* pertenezcan a poemas originales que Peire Vidal compuso en la Península Ibérica. Recordemos los últimos versos de la composición *Be-m pac d'ivern e d'estiu* donde hace una referencia explícita a Santiago de Compostela: “Per l’apostol qu’om apella / Sant Jacme de Compostella” (Avalle, 1960: 316). Otra hecho destacable daría cuenta de la confluencia e influencia que pudo ejercer Peire Vidal en otros trovadores que, como hemos visto, también circularon por tierras peninsulares. Desde 1195 Peire Vidal aparece vinculado a las cortes del norte de Italia, especialmente a la de Montferrato, donde escribe la canción de cruzada *Baron, Jhesus, qu’en crotz fon mes* (BdT 364,8) alrededor de 1201 durante la preparación de la cuarta cruzada.

5.1 Martín Anes Marinho

Hemos establecido la relación entre Vidal y la corte de Aragón y, a su vez, con algunas de las principales casas nobiliarias del noroeste peninsular. Veamos como en la composición *Quant hom honratz torna en gran pauberia* (Avalle, 1960: 391), fechada alrededor del 1192, Peire Vidal toma partido a favor de la Marquesa de Urgell, mujer de Pôncio III Geraldo de Cabrera (primo de João Vélaz), en la disputa entre ella y Alfonso II de Aragón. Así lo atestiguan los versos siguientes: “Canson, vai t’en al bon rei part Cerveira, / Que de bon pretz non a el mon engansa, / Sol plus francs fos vas mi dons de Cabreira, / Que d’autra ren no fai desmezuransa” (vv. 43-46). Debido al componente social que promueve la composición del provenzal, no es de extrañar que su texto penetrara con cierta facilidad en territorio gallego-portugués. Es en el escarnio personal

²⁶ En relación a la familia de los Haro, es en la VII *cobla* de la composición *Car’amiga dols’e franca* (Avalle, 1960: 138) donde Peire Vidal hace referencia a un tal Diego, que debemos suponer que era el alférez de Alfonso VIII, don Diego López de Haro.

de Martin Anes Marinho *Ena primeyra rua que cheguemus* (LPGP 89,1) donde encontramos una imitación parcial, en una sola estrofa, de la estructura métrica y de las palabras rima de la composición de Peire Vidal. Su estructura métrica es poco frecuente en la lírica provenzal:

a10' b10' a10' b10' c10 c10 b10'

Ahora bien, como apuntan Canettieri y Pulsoni (1995: 26), la estructura fue utilizada íntegramente en otras cuatro *cantigas*, pero sin una interrelación textual tan evidente como en *Ena primeyra rua*²⁷. Según el mencionado catálogo neutro, la imitación sería de (4+4a), es decir, coincidencia parcial de la estructura de rima y coincidencia parcial de la estructura de permutación interestrófica, pero con una intertextualidad lo suficientemente evidente como para dar credibilidad al análisis comparativo. Examinemos la III *cobla* de Martín Anes Marinho en relación a la VI de Peire Vidal:

<p>Viste-lo potro cor de <u>mentira</u>, que mi antaño prometeu en jan<u>eiro</u>, que nunca ome melhor aquí vira? Criado fou en Castro <u>Mentireiro</u>. E premeteu-m'uas armas enton, non destas maas feitas de Leon, mais melhores, d'Outeir'en Freixeeiro.</p>	<p>Torta i quar anc l'apellei messong<u>eira</u>. Mas drutz cochatz non a sen ni membransa, Qu'a pauc no muer, quar tan m'es vertad<u>eira</u>. Que loignat m'a de la paubr'esperansa, Don ieu era a las oras joios; Mas era sui d'amor e de joi blos, S'ap gaug entier no m'en fai acordanza.</p>
---	--

Mientras el trovador occitano utiliza las rimas *a* en *-eira*, Martín Anes Marinho acaba en *-eiro* las rimas *b*, siendo esta una rima difícil. El juego que se establece entre lo verdadero y lo falso en la *cantiga* gallego-portuguesa refuerza las sospechas de una imitación entrecruzada en el uso de la palabra rima *mentireiro*, evocada por *messongeira* en el texto occitano más el antónimo del tercer verso *vertadeira*.

²⁷ Las cuatro *cantigas* elaboradas a partir de la estructura métrica de *Quan hom onratz torna en gran paubreira* (BdT 364, 40) son: *Pero Fernandiz home de barnage* (LPGP 60,12), *De Martin Moija posfaçam as gentes* (LPGP 94,8), *Maria Balteyra porque jogades* (LPGP 125,19) y *Don Estevam fez [ja] sa partiçon* (LPGP 79,17).

5.2 Ayras Moniz d'Asme y Osoir'Anes

Encontramos en la composición de Peire Vidal *A per pauc de chantar no-m lais* (Avalle, 1960: 68-71), compuesta alrededor de 1193, una referencia explícita a los reyes peninsulares; el trovador se lamenta de la desunión que existe entre ellos y exhorta a los monarcas a dejar las guerras entre sí: “Dels reis d’Espanha·m tenh a fais, / quar tant volon guerra mest lor” (v. 33-34). Como apunta C. Alvar, Peire Vidal debió componer dicho texto en la corte de Alfonso II, antes de emprender su viaje a Castilla. Allí “recibió con entusiasmo las ideas de Alfonso II de colaboración con los demás reinos hispánicos” (Alvar, 1977: 89). Con anterioridad a dicha fecha, Vidal también hizo referencia a este hecho en la composición *Plus que-l paubres, quan jai en ric ostal*, donde después de elogiar los reinos peninsulares, se lamenta de que los monarcas no quieran firmar las paces entre ellos: “Als quate reis d’Espanh’esta mout mal / quar no volon aver patz entre lor” (vv. 49-50).

Las vigorosas connotaciones de carácter político presentes en *A per pauc de chantar*, como ya se ha anotado en otras ocasiones, hacían de la composición un texto idóneo para ser referenciado y, por consiguiente, imitado. Su estructura métrica, poco difundida en la lírica gallego-portuguesa pero abundante en la provenzal, otorga un carácter singular a la pieza, lo cual facilita la búsqueda de estructuras similares en el repertorio galaico:

a8 b8 a8 b8 c8 c8 d8 d8.

Dicho esquema fue utilizado solamente en dos textos (RM 107, 3-4): *Poys mi non val d’eu muyt’amar* (LPGP 13,2), de Ayras Moniz d’Asme, y *Min pres forçadament’amor* (LPGP 111,5), de Osoir’Anes.

Parece ser que un tercer trovador, Bonifacio Calvo, habría actuado como puente de enlace entre Vidal y la composición de Ayras Moniz. Ambos poetas debieron coincidir en la corte alfonsí entre 1251 y 1260. Beltrán, afirmando dicho supuesto, sitúa la actividad poética de Ayras Moniz a partir de la segunda mitad del siglo XIII: “no cabe ya dudar de que Ayras Moniz d’Asme no pertenece al primer tercio del siglo XIII, puesto que prolongó su actividad hasta los albores del período alfonsí y, que (...) hemos de adscribir su producción a la corte castellana” (Beltrán, 1985: 53). De esta manera, podríamos deducir que *Poys mi non val* fue compuesta siguiendo el metro de *Tant auta*

domna-m fai amar (BdT 101,14; Branciforti, 1955: 84) y no como contrafacción de la de Peire Vidal. Observamos que ambos textos comparten el *mot* rima *amar* en el primer verso de la primera *cobla*. La intertextualidad, en este caso, parece evidente, a diferencia de cuanto sucede con Osoir'Anes, que, debido a su cronología temprana, no pudo conocer la composición de Bonifacio.

Dejemos a un lado las relaciones que se establecen entre ambas composiciones para centrarnos en el texto de Osoir'Anes²⁸. Si bien es cierto que ciertas conjeturas vinculan la figura del trovador con un canónigo compostelano llamado Osório Eanes Marinho²⁹, atribuyendo su origen a la estirpe de la familia de los Marinhos y, por consiguiente, hermano de Martín Anes Marinho, citado anteriormente como autor de la contrafacción que elabora en *Ena primeyra rua que cheguemus* sobre *Quan hom onratz* de Peire Vidal, otras hipótesis se alejan substancialmente de esta premisa.

Esta conjetura, como afirman Canettieri y Pulsoni, harían de la familia de los Marinhos “intermediarios na difusión do esquema de Peire Vidal na corte de Alfonso X” (1995: 27) y, por consiguiente, una puerta de entrada del repertorio de Vidal en el noroeste peninsular. Dicho supuesto, a su vez, fue defendido por C. Michäelis de Vasconcelos al afirmar que “Osoir'Eannes (...) pertenece aparentemente á familia dos Marinhos (...). Irmão de Pedr'Eannes e de Martim Eannes, é mencionada em 1220 no testamento do pae, Johan Frojaz” (Michäelis, 1990 [1904]: 582), pero sin afirmar su categoría de canónigo. Múltiples divergencias se han presentado a la hora de atribuir el origen caballeresco o clerical del trovador. El estudio reciente de Souto Cabo (2012), no obstante, dará por invalidada la primera hipótesis, puesto que, como afirma el autor, a pesar de la homonimia parcial entre el poeta y el canónigo, no existen razones objetivas para proponer una identificación entre ellos (2012: 86-87). De esta manera, el supuesto trovador-caballero sería Osório Eanes de Nóvoa o de Lima, hijo de João Airas de Nóvoa y de Urraca Fernandez de Traba. Siguiendo este supuesto, Osoir'Anes sería miembro de una de las familias con más preponderancia en el aparato administrativo galaico-leonés y, por tanto, vinculado con la monarquía. Recordemos que Alfonso IX fue educado en la casa del padre del trovador, João Arias (Souto Cabo, 2011: 376).

²⁸ Para un análisis de las complementariedades temáticas y de rima entre *Poys mi non val* de Ayra Moniz y *Tant auta domna* de Bonifacio Calvo, véase Beltrán (1985: 52-53) y Oliveira (1994: 317).

²⁹ Fue A. López Ferreiro quien sostuvo dicha hipótesis por primera vez al afirmar que “En el Cancioneiro de Brancuti suena un Osoyranes (Osorio Ans ó Eans), que indudablemente es el hijo de D. Juan Froílaz, que llevaba ese nombre. Fue canónigo de Santiago, y como resulta de su testamento, otorgado en 1236, estuvo en París con un Domingo Fernández, a quien por esta razón deja una manda” (López Ferreiro, 905: 372-373).

Bien sea Osoir'Anes miembro de la familia de los Marinho o no, lo cierto es que su conocimiento de la lírica de Peire Vidal se nos presenta como evidente. La cantiga *Min pres forçadament' Amor* comparte la rima *a* en *-or* mientras que *A per pauc de chantar* de Vidal articula dicha rima situándola en *b*. Los vínculos textuales entre ambos trovadores se ven reforzados con el análisis de *Sazon é ja 'de me partir* (LPGP 111,7) en relación a *Nulhs hom non pot d'amor gandar* (Avalle, 1960: 347): en este caso, además de producirse una contrafacción de carácter temático, pues ambos trovadores se sienten humillados y se lamentan por el amor no correspondido hacia su dama, comparten esquema de rima (abbacdd) así como las dos rimas *a* en *-ir* y *d* en *-or*. Veamos las dos primeras *coblas* de cada composición:

Sazon é ja de me part**ir**
 de mia senhor, ca ja temp' ei
 que a servi, ca perdud' ei
 o seu amor, quero-m' **ir**;
 mais pero direi-lh' ant' assi;
 “Senhor ¿e que vus mereci?
 Ca non foi eu depois pe**or**,
 des quando guaanhei voss' am**or**?

Nulhs hom non pot d'amor gand**ir**,
 Pos qu'el sieu senhoriu s'es mes:
 O tot li plass'o tot li pes,
 Sos talens l'aven a segu**ir**.
 E sapchatz qu'om enamoratz
 Non pot segr'autras voluntatz,
 Mas lai on vol Amors lai **cor**
 E no-i garda sen ni foll**or**.

Además de las rimas, ambos textos presentan tres palabras rima en común: *amor*, *guarir* y *senhor*.

5. Don Denis

Ofrece un particular interés el texto de Peire Vidal *Be-m pac d'ivern e d'estiu* (Avalle, 1960: 310), compuesta en España alrededor de los años 1174 y 1180. Los estudiosos observan dos añadidos posteriores a la fecha primera de composición. El primero en 1184, en que Vidal introduce una despedida escrita con certeza desde Aragón; en el segundo, hace un llamamiento a los señores de Francia, del Berry, de Poitiers y de Tours para que acudan a liberar el Santo Sepulcro. Seguramente fue

compuesta, como propone Avalor (1960: 306), después de la conquista de Jerusalén por Saladino en 1187.

Resultan interesantes las dos últimas *tornadas* enviadas a Alfonso II con el motivo de avisar al monarca de los daños ocasionados en Provenza por su hermano Sancho, quien, aliado con los genoveses, va en contra de la política del monarca aragonés. Reproduzco a continuación ambas estrofas, pues en ellas no solamente se advierte el espíritu político de la composición, sino que también se menciona la Sede Compostelana:

Francs reis, Proensa·us apella
 Qu'En Sancho la·us desclavella
 E gasta·us la cer'e·l mel
 E sai tramet vos lo fel.

Per l'apostol qu'om apella
Sant Jacme de Compostella,
 En Luzi'a tal Miquel
 Que·m val mais que cel del cel.

En relación a *Be·m pac d'ivern e d'estiu*, solamente se ha conservado un texto con la misma estructura métrica: la *cantiga de amor* escrita en *coblas singulares* de Don Dinis *Amor fez a min amar* (LPGP 25,15). Ambos poemas comparten el esquema métrico con una única diferencia en la rima *d*, masculina en la provenzal, femenina en la del texto gallego-portugués. Veamos la relación métrica de *Amor fez a min amar* que, en este caso, corresponde a las posibilidades 1+2 y, con toda probabilidad, 3).

a7 b7 b7 a7 a7 b7 c7' c7' d7' d7'

Ambas composiciones presentan la misma rima en *c* precedida de una consonante labial, *-eja* para el texto galaico-portugués y *-ella* para el occitano. Además, el uso persistente que hace Peire Vidal de la conjunción *e* parece ser respondida de manera análoga en los inicios de ciertos versos de la composición de Don Denis:

Amor fez a min amar,
 gran temp'a unha moler
 que meu mal quis sempr'e quer,
 e me quis e quer matar;
 e bem o pod'acabar
 pois end'o poder ouver.
 Mais Deus que sab'a sobeja
 coita que m'ela dà, veja
 como vivo tam coitado;
 el mi ponha i recado.

Be·m pac d'ivern e d'estiu
 E de fregz e de calors,
 Et am neus aitan cum flors
 E pro mort mais qu'avol viu,
 Qu'enaissi·m ten esforsiu
 E gai Jovens et Valors.
 E quar am domna novella,
 Sobravinen e plus bella,
 Paro·m rozas entre gel
 E clar temps ab trebol cel.

Sabemos que Don Denis mostró gran predilección por los modelos provenzales y no solo en lo que a la estructura métrica atañe, sino al contenido ético-moral de sus composiciones. De esta manera, Don Denis, movido por un gusto personal, compuso numerosas *cantigas de amor* en las que los códigos corteses de la *fin'amor* son explícitos y tipificados en su manera de componer³⁰. Siguiendo las andaduras de su abuelo, gracias a su predilección por la labor intelectual consiguió mantener su corte como centro para la elaboración y difusión de la poesía lírica y, preservando la tarea de Alfonso X, mantuvo el núcleo de supervivencia de la lírica gallego-portuguesa (Tavani, 1986: 282). Los vínculos familiares con el territorio catalano-aragonés, debido al matrimonio con Isabel de Aragón, fortalecieron el diálogo entre ambos territorios. Además, como elemento destacable, debemos recordar que su maestro, Aimeric de Erbrard, era de origen francés, lo que supuso un contacto directo con la lírica occitana y los *trouvères* del norte de Francia. Además, a través de su padre, Alfonso III el Boloñes, casado en primeras nupcias con Matilde de Bologne a la que se le supone una importante formación cultural de raíces francesas.

La influencia de los trovadores occitanos en el corpus gallego se acentúa cuando la composición que sufre la mímesis es una *cantiga de amor*. Don Denis lo expresó de una manera evidente al componer *Quer'eu en maneira de proençal* (LPGP 25,99), donde reivindica de una manera explícita el uso de los modelos occitanos. No podría

³⁰ Si bien un análisis de carácter estilístico-temático sería de sumo interés en este trabajo, me remito a la publicación de T. R. Hart (1998), en la que el autor analiza las divergencias y similitudes en la concepción del amor a la dama entre trovadores occitanos y trovadores gallego-portugueses.

haber compuesto una cantiga con más resonancias provenzales, puesto que, como no podía ser de otra manera, la trovó a partir de una contrafacción de la composición *Plus que·l paubres, quan jai en ric ostal* (Avale, 1960: 322), de Peire Vidal.

Las analogías que presentan ambas composiciones son evidentes desde una perspectiva estructural. Por un lado, ambas comparten parcialmente una misma estructura métrica: *abbacdd* para la provenzal y *abbacca* para el texto gallego-portugués. Ahora bien, el verdadero interés redunda en el uso de las rimas en *-al* para *a* y *-or* para *b* más el añadido de la palabra rima común *senhor* en el tercer verso de ambas piezas. Reproduzco a continuación la primera *cobla* de ambos textos para probar el esquema de posibilidades que se establece entre ellos, que en este caso sería 4+5+y, con toda probabilidad, 6:

Quer'eu em maneira de proençal
fazer agora um cantar d'amor,
e quereimuit' i loar mha senhor
a que prez nem fremosura nom fal,
nem bondade; e mais vos direi em:
tanto a fez Deus comprida de bem
que mais que todas as do mundo val.

Plus que·l paubres, quan jai el ric ostal,
Que noca·s planh, sitot s'a gran dolor,
Tan tem que torn az enuech al senhor,
No m'aus plaigner de ma dolor mortal.
Be·m dei doler, pos ella·m fai euguelh,
Que nulha re tan no dezir ni vuelh;
Sivals s'aitan no·lh aus clamar merce,
Tal paor ai que no s'enueg de me.

El juego intertextual es evidente en *Quer'eu em maneira de proençal*, no solo por el uso de *senhor* como palabra rima compartida, sino por la carga metalingüística que le confiere el uso del *mot* rima *bem*, repetido en todas sus *coblas*. La codificación de los preceptos amorosos como virtudes consubstanciales a la relación entre trovador y dama ven en ciertas palabras la plasmación escrita de los valores cortesanos. El *ben* provenzal se refiere a las perfecciones de la dama, las cuales son aduladas por el trovador (Hart, 1998: 18). Su uso en la composición de Don Denis constituye una muestra textual de una evidencia lírica real.

6. Sordello

Junto a la producción de Peire Vidal, el corpus lírico de Sordello fue uno de los más imitados por los trovadores gallego-portugueses. De origen pobre y con ciertas tendencias pendencieras, muchos trovadores provenzales aluden a él en sus composiciones. Una de las más interesantes es la *cobla* anónima que describe su gusto por el juego y el poco prestigio que lo acompañó, sobre todo, durante su juventud: “q’el savei ben q’amdos sos palafres / e son destrier el a jugat totz tres; / s’el ven a flum, e no·ill a gau ni pon, / despoilla si e mostra son reon” (BdT 461,80).

Sabemos que nació en Mantua, pero debió viajar pronto a Provenza, donde se conservan actas contemporáneas con su nombre (Riquer, 1975: 1455). Con toda probabilidad antes del 1233 viajó a España, trovando durante una breve temporada en la corte de Alfonso IX de León y, muy posiblemente, en Portugal.

Es en el escarnio literario de Johan Soares Coelho *Vedes, Picandon, soo maravilhado* (LPGP 79, 52) donde encontramos una contrafacción de la piza de Sordello *Lai a·n Peire Guillem man ses bistenza* (BdT 437,19). Aludiendo por primera vez al nombre del trovador a partir del cual se realiza la contrafacción en el nuevo texto –lo cual nos hace suponer que Sordello debía ser hartamente conocido en territorio del noroeste peninsular–, la intertextualidad se articula de manera doble. Johan Soares Coelho utiliza la misma estructura métrica de la composición del mantuano, esto es, *abbacca*, con la divergencia de la rima femenina *b* de la *tensó* gallego-portuguesa, que corresponde a una rima masculina de la composición occitana, pero con similitud de rima *c*, *-er* para el texto gallego-portugués, *-or* para el occitano. En *Vedes, Picandon*, Coelho acusa al juglar Picandon de no saber *fazer jograria* y se pregunta acerca de la osadía de Sordello de confiar a dicho juglar el canto de sus composiciones. Veamos las dos primeras *coblas* de ambas composiciones:

Vedes, Picandon, soo maravilhado
eu d’**En Sordel**, [de] que ouço entenções
muitas e boas e mui boos sôes,
como fui en teu preito tan errado:
pois non sabedes jograria faz**er**,
por que vos fez per corte guare**cer**?
Ou vós ou el dad’ ende bon recado.

Lai a·n Peire Guillem man ses bistenza,
q’ancar non a de lauzar pro apres,
q’anc mais non vim lauzor qe pro tengues
si·l laus passet del lauzat sa valenza;
qe trop lauzar destriga la lauz**or**
del trop lauzat e blasma·l lauzad**or**
la ion vertazt repren sa conoissenza.

En la composición del portugués se alaba la capacidad de Sordello de componer *sôes*, es decir, melodías, lo que nos remite textualmente a un posible uso del esquema melódico primigenio de la composición de *Lai a-n Peire Guillem*. Como apuntan Canettieri y Pulsoni, la diferencia métrica presente entre ambas composiciones, al ser rítmicamente inconsciente, no dificulta la adaptación de la melodía, puesto que esta es posible y usual en esquemas métricos parcialmente diversos (1995: 34).

Parece plausible atribuir a Sordello la difusión del esquema métrico *abbacca* en territorio del noroeste peninsular. Como apuntan los estudiosos citados, el uso de dicho esquema fue muy frecuente en el corpus gallego, siendo operativo después de la estancia de Sordello en la Península Ibérica (Canettieri-Pulsoni, 1995: 35). Según el repertorio métrico de Tavani (161), un total de 297 cantigas habrían sido elaboradas siguiendo dicho patrón. Ahora bien, solo tres presentan la rima *-ença* análoga a *-enza* de la composición de Sordello: *Un cavaleiro á'qui tal entenença* (LPGP 71,6), de Joan Lobeira, *Donzela, quen quer que poser fermença*, de Estevam da Guarda (LPGP 30,11), y *Quand'eu bem meto femença* (LPGP 25,88), de Don Denis.

Podríamos establecer un juego intertextual a tres bandas. Hemos visto como las tres cantigas comparten la rima *a* en *-ença* y la misma estructura métrica con la composición provenzal. Ahora bien, a su vez, parece ser que Estevam da Guarda hubiera podido ejercer la contrafacción a partir de Johan Lobeira, puesto que ambos comparten la rima *b* en *-ar*. Todas ellas rimas de una gran complejidad técnica. Se intentará reconstruir las primeras *coblas* de las tres *cantigas* para visualizar dicho proceso:

Lai a.n Peire Guillem man ses bistença,
q'ancar non a de lauzar pro apres,
q'anc mais non vim lauzor qe pro tengues
si-l laus passet del lauzat sa valença;
qe trop lauzar destriga la lauzor
del trop lauzat e blasma-l lauzador
la ion vertatz repren sa conoissença.

A madompna de Fois man per sa honor
qe no-l plassa desmesur'en lauzor,
qe trop lauzar es blasmes e failença.

Un cavaleiro á'qui tal entendença
qual vos eu agora quero contar:
faz, u dev'a fazer prazer, pesar,
e sa mesura toda é en tença;
e o que lhi preguntan, respond'al;
e o seu ben fazer é fazer mal;
e todo seu saber é sen sabença.

Donzela, quen quer que poser fermença
en qual vós sodes e de que logar
e no parecer quevos Deus quis dar,
entender pode, quant'é mha creença,
que, poys vos querem juntar casamento,
non pod'aver hy nen hun partimento,
se non se for per voda negrigença.

Debemos fijar nuestra atención en *Un cavaleiro á'qui tal entendença*. La intención alusiva que presenta el texto de Johan Lobeira se demuestra una vez más en el juego de palabras que elabora en los versos de sus *coblas*, donde la repetición de conceptos (*faz – fazer / fazer – fazer mal / saber – sabença / sofrer – sofrença / cienç' – ciença*) parece remitirnos a la composición de Sordello, en la que el trovador repite, de manera análoga, el vocablo *lauzar*, derivando su función sintáctica (*lauzar – lauzor / lauzat – lauzador*).

7. Contrafacciones menores

Si bien las composiciones analizadas hasta ahora presentan, en su mayoría, una abundante tradición contrafáctica, existen otros trovadores provenzales que fueron imitados por los *trobadores* en menor medida. En el presente trabajo, debido a la poca

representatividad de dicha mimesis, se ofrecerá un listado sintético de las composiciones que parten de dicha técnica³¹.

- Pai Soarez de Taveirós, en la *cantiga de amor Entend'eu ben, senhor, que faz mal-sen* (LPGP 115,6) imita la estructura métrica de la *canço* de Gui d'Ussel *Ben feira chansos plus soven* (BdT 194,3). Ambas composiciones comparten la estructura de rima (*abbaaccdd*) con divergencia en el número de sílabas en los tres primeros versos octosílabos de la composición provenzal *versus* el uso de decasílabos en el texto gallego-portugués. Dicha estructura se ha conservado exclusivamente en la *cantiga* de Soarez de Taveirós (RM 144,1).
- El *descort* del provenzal Guillem Augier Novella *Ses alegratge* fue utilizado por tres trovadores gallego-portugueses: Lopo de Liáns, en la *cantiga de escarnio Quen 'oj'ouvesse* (LPGP 87,16), Martin Moxa, en *Per quant'eu vejo* (LPGP 94,15), y Johan Soarez Coelho, en su escarnio personal *Martin Avelo* (79,35). Dichas composiciones comparten el mismo esquema de rima para sus primeros ocho versos (*aabaabcc*).
- En la *cantiga de escarnio O genete* (LPGP 18,28), Alfonso X utiliza el esquema métrico *aaabaab* muy próximo al del *sirventès* en *coblas doblas* de Guillem de Berguedà *Un trichaire* (BdT 210,22; Riquer, 1971: 155), compuesto con sólo una palabra rima lo que resulta en *aaaaaaaaaaaa*.
- En la *cantiga de amor* de Pero García Burgalés *Mentre non soube por min mia sennor* (LPGP 125,22), encontramos una mimesis del esquema métrico de *A vos cuy tenc per dompn'e per senhor* (Strempele, 1917: 64) de Guiraut de Salignac. Ambos textos comparten la estructura métrica *a10 b110 b10 a10 c10 c10 d10 d10* con la palabra rima compartida *sennor/senhor* en el primer verso de la primera *cobla*. De la misma manera, la rima *a* en *-or* (en las dos primeras coblas del texto gallego-portugués) y la rima *b* en *-e* (en las dos últimas coblas del trovador galaico) así como una trasposición en la rima *c* en *-er* del texto provenzal por la rima *d*, también en *-er*, del gallego.
- En el *planto* a modo de escarnio personal de Pero da Ponte *Mort'é Don Martin Marcos, ai Deus, se é verdade* (LPGP 120,27) encontramos una peculiar

³¹ Es en la publicación de S. Marcenaro (2010) donde encontramos la mención de las imitaciones que se expondrán en este último punto del trabajo. Ahora bien, en su listado de contrafacciones no se elabora un análisis exhaustivo; espero que este, en cierta medida esté explícito en este apartado.

estructura métrica de carácter monostrófico con el uso de una sola rima para toda la composición (a13' a13' a13' a13' a13' a13' a13' a13' a13' a13' a13' a13' b11). Mientras algunos estudiosos apuntan a la contrafacción de la pieza de Bernal de Bonaval *Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo!* (LPGP 22,9), ya que esta presenta el uso de una sola rima y la presencia del mismo número de sílabas para los dos primeros versos de cada cobla (a13'a13'a6' a6'), las analogías establecidas, a su vez, de la composición de Pero da Ponte con *Un estribot farai, que er mout maistratz* de Peire Cardenal, parecen, de la misma forma, evidentes (Marcenaro, 2010: 474).

Conclusiones

Como hemos planteado en la introducción del presente trabajo, la contrafacción en la lírica medieval es testimonio del viaje intertextual producido a través de la circulación de *motz e sons* en el seno de una transmisión de carácter vocal. La mutabilidad del texto, expresada de manera latente en todos los ejemplos analizados en este estudio, es reflejo tan pronto de unos procesos técnicos que denotan el virtuosismo de sus compositores como de unos cambios de carácter socio-cultural que inciden en la génesis de la propia composición. De esta manera, hemos visto como el uso de rimas poco comunes, y de carácter culto, en la tradición galaico-portuguesa es un indicador de la asimilación textual de un corpus lírico ajeno. Dicho supuesto afirma que el uso de unas estructuras formales poco frecuentes no es arbitrario, sino que es consciente y adquirido a través del diálogo entre dos sistemas líricos alejados en tiempo y espacio.

Como observa A. Ferrari, la trasmutación de carácter geo-político desde el *Midi* hasta el noroeste peninsular configura una mutación global del texto. Como apunta la autora, la ausencia de la *tornada-envoi* en las *cantigas* gallego-portuguesas, tan usual en la lírica provenzal, señala que “la lirica galego-portughese doveva affidarsi a contatti diretti piuttosto che al dialogo a distanza, che era quindi meno itinerante di quella provenzale” (Ferrari, 1984: 39). El poder monolítico que presenta el perfil político de las cortes regias peninsulares contrasta con el mosaico de cortes feudales de la Provenza de los siglos XII y XIII. Dicha observación denota, como ya se ha comentado anteriormente, un cambio de paradigma en la propia concepción de la realidad de los textos.

En el presente trabajo hemos tratado los procesos de contrafacción que atañen a un corpus lírico externo al autóctono. Ahora bien, el estudio de la contrafacción interna en una misma tradición textual, además de ser más habitual, resulta más explícito. De esta manera, como afirman Canettieri y Pulsoni (1995: 14), en lo que respecta al ámbito gallego-portugués, a parte de algún estudio, no existe un repertorio métrico, orgánico y panorámico de lo que hemos denominado como ‘contrafacción externa’.

De la misma manera que los repertorios métricos de G. Tavani (1967) y I. Frank (1966), respecto a la lírica gallego-portuguesa y occitana, sería de gran utilidad elaborar un corpus analítico partiendo de la técnica de contrafacción intersistémica. Atendiendo a esta necesidad, las futuras líneas de investigación que nos proponemos desarrollar referentes al diálogo métrico-prosódico necesitarían de un análisis global donde se

estudiasen las relaciones de la lírica gallego-portuguesa con la tradición occitana y el corpus textual de los *trouvères* del norte de Francia. Como apunta Ferrari, haciendo referencia a los estudios de H. Lang, el Portugal medieval sostuvo numerosos contactos con la cultura francesa. Analizarlos sería de gran interés para dibujar nuevas líneas de filiación cultural que permitiesen establecer un diálogo a tres bandas entre el norte de Francia, Provenza y el occidente peninsular.

En el presente trabajo dicho aspecto ha permanecido ausente y solo se ha podido intuir a través de conjeturas teóricas que han vinculado contrafacciones gallego-portuguesas con textos de matriz provenzal, que, a su vez, habrían sido préstamos del repertorio oitánico. Este es el caso del *partimen* entre Alfonso X y Arnaut Catalan, que trae a colisión la figura de Thibaut de Champagne (véase p. 20), o el eco latente del *trouvère* Conon de Béthune que encontramos en el *descort* de Raimbaut de Vaqueiras (véase p. 16).

Parece ser que realmente existió una corriente literaria “alla Provenzale”. Así lo reflejó Don Denis en su escarnio literario *Proenças soen mui bem trobar* (LPGP 25,86). Escrito como una burla contra el estereotipo del canto de amor occitano, mientras el *trobador* parodia los exordios primaverales de las *cansons* cortesas, en el mismo texto Don Denis utiliza los elementos tópicos que configuran los códigos de la *fin’amors* de los trovadores occitanos (*flor - douleur / frol - coita*). Cuando la parodia se materializa en un texto de gran envergadura como el presente, solo nos cabe afirmar, una vez más, que la influencia de la lírica de allende los Pirineos se efectúa de una manera mucho más evidente e íntima de lo que los textos parecen reflejar.

De la misma manera que la utilización de los motivos tópicos occitanos denota una asimilación cultural, el uso de unos esquemas métricos provenzales se nos presenta como un perfecto indicador para atestiguar la confluencia entre ambas tradiciones y dibujar, de esta manera, un influjo de conexiones herederas de una dinámica filiación cultural.

Bibliografía

- Alinei, M. (1996), *Origini delle lingue d'Europa*, Vol. I: *La teoría della continuità*, Bologna: Il Mulino.
- Alvar, C. (1977), *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona: Planeta.
- Alvar, C. (1986), "Johan Soares de Pavha. *Ora faz 'ost'o senhor de Navarra*", *Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, Madrid: Gredos, vol. III, pp. 7-12.
- Avalle, D'A. S. (1960), *Peire Vidal*, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Barton, S. (1992), "Two Catalan magnates in the courts of the kings of León-Castile: the careers of Ponce de Cabrera and Ponce de Minerva re-examined", *Journal of Medieval History*, 18, pp. 233-266.
- Beck, J. (1976), *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères*, Paris: Honoré Champion, vol. I.
- Beltran, V. (1985), "Los trovadores en las cortes de Castilla y León: Bonifacio Calvo y Ayra Moniz d'Asme", *Cultura Neolatina*, XLV, pp. 45-57.
- Beltran, V. (1992), "Coa literatura medieval, en Santiago de Compostela", *Boletín Galego de Literatura*, 8, pp. 137-148.
- Branciforti, F. (1955), *Le rime di Bonifacio Calvo*, Catania: Università di Catania.
- Brea, M. (1993), "Galego-potugués e provenzal, como alofonías, na idade media", en *Actas do Congreso de Poetas Alófonos en Lingua Galega, abril de 1993*, Santiago de Compostela-Vigo: Galaxia, pp. 57-74.
- Brea, M. (1994), "Ás voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa", *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, pp. 41-56.
- Brea, M. (coord.) (1996), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santaigo de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 2 vols.
- Brea, M. (1997), "Aissi cum di sus castellans: ¿En qué lengua?", *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, Septiembre de 1995)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 365-379.

- Brik, O. (1970), “Ritmo y Sintaxis”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signos, pp. 107-114.
- Canettieri, P.-Pulsoni, C. (1995), “Para un studio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trovadorescos e troveirescos”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos* 1994, pp. 11-50.
- Cardoso, W. (1977), *Da cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Media*, Brasil: Belo Horizonte.
- Carruthers, M. (1990), *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Castro, J. Ariel (1992), “Afonso de Portugal e o século XII português”, *Associação Internacional de Lusitanistas. Actas do terceiro congresso (Universidade de Coimbra, 18 a 22 de Junho de 1990)*, Coibra: AIL, pp. 819-858.
- D’Heur, J. M. (1973), *Troubadours d’oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l’Europe au Moyen Âge*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português.
- Ferrari, A. (1984), “Linguaggi lirici in contatto: trovadors e trobadores”, *Boletim de Filologia*, 29, pp. 35-58.
- Filgueira Valverde, X. (1992 [1975]), “A seguida na lírica galego-portuguesa medieval (Un modelo intertextual)”, *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo: Galaxia, pp. 183-207.
- Finnegan, R. (1977), *Oral Poetry. Its nature, significance and social context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Frank, I. (1966), *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris: Librairie Honoré Champion.
- Gennrich, F. (1965), *Die Kontrafaktur im Liedshaffen des Mittelalters*, Frankfurt: Langen bei Frankfurt.
- Gómez Redondo, F. (2000), *Artes poéticas medievales*, Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Gonfroy, G. (1988), “Les genres lyriques occitans et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne”, en *Actes du XVIIIe Congrès Internacional de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, vol. VI, pp. 121-135.

- Hart, R. T. (1998), *En maneira de Proençal: The medieval galician-portuguese lyric*, London: Queen Mary and Westfield College.
- Hoepffner, E. (1961), *Le troubadour Peire Vidal. Sa vie e son oeuvre*, Paris: Les Belles-Lettres.
- Jeanroy, A. (1973), *La Poésie lyrique des troubadours*, Genève: Slatkine.
- Lanciani, G., Tavani, G., (1998), *A cantiga de escarnho e maldizer*, Lisboa: Edições Colibri.
- López Ferreiro, A. (1983 [1902]), *Historia de la Sagrada A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago: Seminario Conciliar Central, vol. V.
- Lorenzo Gradín, P. (1993), “*Accesus ad tropatores*. Contribución al estudio de los ‘contrfacta’ en la lírica gallego-portuguesa”, en *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Université de Zurich, 6-11 avril 1992)*, Tübingen: Francke, vol. V, pp. 99-112.
- Marcenaro, S. (2010), “Pellegrinaggi di Testi? Due nuove ipotesi sui «contrfacta» galego-portoghesi di testi occitani”, en *In Marsupiis Peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media. Actas del Congreso internacional, Santiago de Compostela, 24-28 marzo 2008*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 471-483.
- Marshall, J. H. (1972), *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, New York-Toronto: London Oxford University Press.
- Marshall, J. H. (1980), “Pour l’étude des *contrfacta* dans la poésie des troubadours”, *Romania*, 3, pp. 289-335.
- Menéndez Pidal, R. (1991 [1942]), *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Michäelis de Vasconcelos, C. (1990 [1904]), *Cancionero da Ajuda*. [Reimpressão acrescentada de um prefacio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII)], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols.
- Milá y Fontanals, M. (1966 [1861]), *De los trovadores en España*, Barcelona: Instituto Miguel de Cervantes.
- Miranda, J. C. (2004), *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto: Edições Guarecer.
- Oliveira, A. Resende de (2001), *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Notícias.

- Ong, W. J. (1987), *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Riquer, M. de (1971), *Guillem de Berguedà. Edición Crítica, Traducción, Notas y Glosario*, Abadía de Poblet: Scriptorium Populeti, vol. II, 6.
- Riquer, M. de (1975), *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Planeta, 3 vols.
- Riquer, M. de (1984), *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Ariel.
- Rossell, A. (2000), “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval”, en *La lingüística española en la época de los descubrimientos. Universidad de Tréveris, 16-17 de junio de 1997*, Hamburg: Hemnut Buske, pp. 149-156.
- Rossell, A. (2006), “Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía. La oralidad, un paradigma eficiente”, en *Actas del Simposio sobre patrimonio inmaterial: La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Urueña: Fundación Joaquín Díaz, pp. 37-65.
- Rossell, A. (2010a), “Literatura y oralidad: Música, lenguas e imitación intersistémica”, en *Cognitive Philology*, 3. Disponible en <http://ojs.uniroma1.it/index.php/cogphil/article/view/8884/8851> [última consulta, 11/01/2014].
- Rossell, A. (2010b), “La circulación de melodías alrededor del camino de Santiago en la Edad Media”, en *In Marsupiiis Peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media. Actas del Congreso internacional, Santiago de Compostela, 24-28 marzo 2008*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 39-58.
- Segre, C. (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.
- Souto Cabo, J. A. (2011), “A emergência da lírica galego-portuguesa e os primeiros trovadores”, *A Trabe de Ouro*, 87, pp. 367-392.
- Souto Cabo, J. A. (2012), *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói: EdUFF.
- Strempel, A. (1917), *Giraut de Salignac, ein provenzalischer Trobador*, Leipzig: Druck von August Hoffmann.
- Tavani, G. (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Tavani, G. (1969), *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Ateneo.
- Tavani, G. (1986), *A poesia lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia.

- Tavani, G. (1987), “Accordi e disaccordi sul discordo plurilingüe di Raimbaut de Vaqueiras”, *Romanica Vulgaria Quaderni*, 10/11 (*Studi provenzali e francesi* 86/87), pp. 5-44.
- Tavani, G. (1999), *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Edições Colibri.
- Tavani, G. (2008), “Raimbaut de Vaqueiras. *Altas undas que venez sur la mar*”, *Lecturae tropatorum*, 1. Disponible en <http://www.lt.unina.it/> [última consulta, 11/06/2014].
- Zumthor, P. (1989), *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, Madrid: Cátedra.
- Zumthor, P. (1991), *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus.